الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري – قسنطينة –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسجيل :
الرقم التسلسلي :

شعرية الخطاب عند السعيد بوطاجين
في مجموعتي
" وفاة الرجل الميت " و" ما حدث لي غدا "

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب
شعبة: الأدب الحديث

من إعداد الطالب
حسان زرمان

تحت إشراف
د. عز الدين بوبيش

لجنة المناقشة

الدكتور:______________ جامعة _____________________ رئيسًا

الدكتور: عـزالـدين بـوبـيـش المركز الجــامـعي خنــشلـــة مشرفا مقررًا

الدكتور:______________ جامعة __________________ عضوًا مناقشًا

الدكتور:______________ جامعة __________________ عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية 2003-2004

مقدمة

إن البحث في شعرية الأعمال الأدبية باب مفتوح للاجتهاد على الدوام، يفضي إليه الدارسون من زوايا عدة، تحددها توجهاتهم الفكرية، ومنطلقاتهم المنهجية والنقدية، وبهذا الصدد يرجع اختيار البحث في هذا الموضوع إلى عدة أسباب، منها ما يتعلق بمفاهيم الشعرية، والأسلوبية، ومنها ما يرتبط بفنية القصة القصيرة، ومدى النضج والتطور اللذين بلغت بهما حدا معتبرا، جعلها تتميز، وتنفرد بأسلوبها المجازي، وطاقتها الشعرية والإيحائية عند بعض المبدعين الجزائريين أمثال " السعيد بوطاجين ".

فالقصة الحديثة ما أسس دعائمها " إدغار ألن بو "، وأرسى دعائمها " جوستاف فلوبير " و " ستاندال "، وغيرهما من الغربيين، استطاعت أن تحقق الكثير من المكاسب، وتلحق بركب الرواية والشعر خاصة، منافسة إياه على بعض وسائله الفنية ولغته الشعرية.

وإنّ البحث في شعرية الخطاب السردي القصصي ليكتسب مشروعيته من كون الشعرية في إطار مفهومها العام تحصر آفاقها في فكرة البحث عن قوانين علمية، تميز كل ما هو إبداع أدبي عن غيره، على الرغم من أنّ مفاهيمها الأخرى لم تحاول معاملة الأجناس الأدبية على حد سواء، وقصرت أغلب جهودها على فن الشعر.

وهكذا تركت الشعرية المجال واسعا لإضافة الجديد بفضل مفهوم عام، ومنهج شامل يسعى لاستكشاف قوانين الإبداع في أنسجة أي خطاب أدبي، يعامل كنص، ينتجه المؤلف الضمني، ويعيد إنتاجه وإغناءه القارئ، ولا يعامل كأثر أدبي، يصنعه المؤلف الحقيقي.

إنّ شمولية منهج الشعرية تجعلها قابلة لاستيعاب علوم ومناهج أخرى كالأسلوبية التي يمكن اعتبارها مجالا من مجالات الشعرية، يعنى باستكناه أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة خاصة، ويهدف إلى إرساء مبدإ للشعرية على أثر النص في المتلقي، وذلك من خلال لغته الشعرية.

وبناء على ذلك، فهذه الدراسة تتوسل مقاربة الشعرية في الخطاب من منظور أسلوبي، يعالج طريقة المبدع، وأسلوب خطابه في التطرق إلى مختلف المواضيع أدبيا عبر صياغة أبنيتها، وأنسجتها اللغوية.

ويلاحظ أنّ اعتراف الأسلوبية بالمواضيع في النصوص الأدبية خطوة أخرى، من شأنها إخراج الشعرية من إطارها اللساني البحت إلى ارتياد أكوان، وفضاءات أكثر

رحابة واتساعا، حيث يتم لها التكامل عن طريق الجمع بين استخراج الخصائص الفنية التي تؤشر للغة إبداعيتها في مستوى البناء والتركيب، ورصد البنيات الشعورية أو التصورية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية، ورؤية العالم في مستوى المقاصد والأغراض، بوصف الخطاب مرسلة فنية، تعكف الأسلوبية على فك سننها، وتأويلها.

وعلى الرغم من الخلافات النظرية القائمة بين الشعرية والأسلوبية في معاملة الأعمال الأدبية، والنظر إليها، وبخاصة انتقاد " ريفاتير " لأدوات الشعرية وأهدافها، ومستوى عموميتها الذي لا يكاد يفرق بين النصوص الأدبية، فإنّ خصوصية الأسلوبية في نتائجها المترتبة عن تصديها للنص – والنص فحسب – للكشف عن أسرار تميزه، واستخراج مظاهره الأدبية البارزة التي تخلق شعريته من خلال أسلوبيته، لم تمنع من استيعاب الشعرية لها، إذ أنّ تحصيل خصوصية النص انطلاقا من النص ذاته عمل لا تضمنه الحالات المعزولة أو المنفردة، وإنما تضمنه عمليات استقصاء، تحاول ترسيخ هذه الحالات، وتعديد صور وجودها وحضورها في النص، ليتم بعد ذلك ترسيخها، وتعميم الحكم باعتبارها سمة أدبية، لها خصوصيتها وتفردها، وهذا معناه انطلاق الأسلوبية وانفصالها بارتياد خصوصية النص، ثم سعيها الحثيث لتعميم هذه الخصوصية، مما يؤدي إلى انضوائها من جديد في حقل الشعرية.

ولهذه الأسباب وغيرها، فإنّ " الغذامي " يرى أنّ الأسلوبية تتكاتف مع مصطلح آخر هو الأدبية لتشكيل مصطلح الشعرية الذي يجمع بينهما، ثم يتعالى عليهما في نهاية المطاف.

ولاشك أنّ الأدبية في بداية ظهورها قد ارتبطت بالشكلانيين الروس، وتشكلت مقياسا سيميائيا، ومفهوما يجاري الشعرية في أهدافها وإجراءاتها، فاتسمت هي الأخرى بالنزعة العلمية، وسعت إلى الكشف عما هو خالص أدبيا، وتحديد القوانين النظرية التي تجتمع حولها الأعمال الأدبية، وتتميز عن غيرها من الخطابات في نظر" ايخنباوم "، " تودوروف "، " جان كوهن "، " ريفاتير "، " جاكبسون "، " كمال أبو ذيب "، و" عبد السلام المسدي " وغيرهم.

وقد حاول " حسن ناظم " أن يحسم الموقف، وينهي الصراع بين الشعرية والأدبية على أحقية البقاء والظهور، حين ألح على جعل الأدبية موضوع الشعرية الوحيد، معتبرا أنّ علاقة الشعرية بالأدبية هي في النهاية علاقة المنهج بموضوعه، فمادامت الشعرية

تضع نصب عينيها استنباط المميزات الخاصة بالخطاب الأدبي، فإنّ هذه المميزات المجردة تصبغ على الخطاب أدبيته، والبحث عنها بغية استخراجها هو بحث عن الأدبية ذاتها، وهذا معناه أيضا أنّ الشعرية تستقصي الأدبية في الخطاب، مما يبرر إنزال هذه الأخيرة إلى مرتبة الموضوع بالنسبة للشعرية.

وتماشيا مع هذا الطرح تحاول هذه الدراسة استغلال الخلافات والتوافقات بين مفاهيم الشعرية، الأدبية، والأسلوبية للخروج ببعض التعديلات على النحو الآتي:

- الشعرية: علم للأدب يحتفظ بعموميته في استنباط القوانين والخصائص المجردة التي تنفرد بها الخطابات الأدبية على تنوعها، فتبقى مشتركة بين الأجناس الأدبية حكرا عليها، رغم اختلافها في تجسيد نسب امتلاك تلك الخصائص المجردة.
- الأدبية: امتلاك الخطاب الأدبي جملة من الخصائص، تسمح بتمييزه عن خطابات أخرى غير أدبية، إنّها علامات النص المؤهلة.
- الأسلوبية: علم ومنهج خاص من مناهج الشعرية، يبحث في خصوصية الخطاب اعتمادا على شفرته (أسلوبه)، وخصائصه اللغوية التي يحيد بها عن سياقه الإخباري إلى أداء وظيفة جمالية تأثيرية، وفي هذه الحالة يتميز أسلوب الخطاب بالجمع بين طاقة الإبلاغ، وطاقة التضمين والإيحاء، والأسلوبية تعالج هذه الخصوصية، وتبلور مميزاتها لتضيفها إلى رصيد الشعرية بعدما تثبت لها حضورا مستمرا في الجنس الأدبي، يؤهلها للارتقاء إلى مستوى العمومية المطلوب.

وبناء على هذه التعديلات، تجعل هذه الدراسة نصب عينيها تحقيق هدف كبير، يتمثل في تطبيق مفاهيم الشعرية على القصة من منظور أسلوبي، للإجابة على عدة تساؤلات جوهرية، ترتبط بالأعمال القصصية للمبدع الجزائري " السعيد بوطاجين " في مجموعتيه " ما حدث لي غدا " و" وفاة الرجل الميت ".

وتتلخص هذه التساؤلات في المحورين الآتين:

1- كيف يتحدد أسلوب " السعيد بوطاجين " بتميزه وتفرده في مستوى البنيات اللغوية الصغرى؟، وكيف يتعامل مع الجملة؟، وبالتالي كيف يتعامل مع النظام النحوي الذي يحكم بناءها؟، بالنظر إلى كون النحو معيارا، يتصرف في إنتاج معناها حسب نظرية

النظم التي أقرها الجرجاني، واعتبرها القاعدة الأساسية في كشف شعرية الخطابات أو النصوص، وذلك من خلال ترتيب الكلمات في الجملة حسب ترتب معانيها في النفس، واعتماد ذلك كله على الوظائف المختلفة التي يسندها النحو – باعتباره قانونا منظما – إلى تلك الكلمات، بحيث تتآلف معانيها، وتنسجم دلالاتها على الوجهة التي اقتضاها العقل والنظم.

ولأنّ استيفاء الجملة قواعدها النحوية في توزيع الوظائف على الكلمات يجعل منها جملة نحوية، تكون دلالتها صريحة، تتسم بالوضوح والشفافية لاستعمالها في عملية التواصل العادي بين الناس، فإنّ اختلال الوظائف النحوية، أو اضطرابها بفعل إنجاز عمليات خرق لغوي مختلفة: من نقص وزيادة وتبادل وتعويض، تتم في المستويين التركيبي والدلالي، وتترك الكثير من آثار التشويش والتحريف في الدلالة الصريحة للجملة النحوية، وهذا ما يمهد لتساؤل آخر عن بعض الطرائق التي ينتهجها " السعيد بوطاجين " لتحويل الجمل من بنيتها النحوية إلى بنية أدبية، بما ينجم عن ذلك من انزياح في مستوى التركيب والدلالة معا، يفضي إلى انصراف المعنى من الدلالة الصريحة إلى دلالة ضمنية ذات قيم بلاغية وجمالية، يسهم القارئ على اختلاف مستوياته في إنتاجها وتعددها.

وترجع أهمية الوقوف عند حدود الجملة بالنظر إلى أنّها الخطوة الأولى، والعتبة الدنيا في رسم ملامح أسلوب المبدع، وإبراز بعض خصائص تعامله مع اللغة، وتوظيفه الخاص لأبنيتها، وقد تبوأت الجملة مكانتها بما أقرته لها اللسانيات الحديثة من قيمة واعتراف بالأهمية، فاللسانيات في تنظيراتها وتطبيقاتها الدائرة حول التحليل تعتبر الجملة آخر وحدة تكوينية، تستحق النظر والتأمل، وهي لذلك تعاملها معاملة النظام المتكامل، ولا تراها مجرد متوالية من العناصر، يمكن اختزالها إلى مجموع الكلمات التي تتألف منها، ولعل هذا ما حدا بـ " مارتيني " و " بارث " إلى الموازنة بين الجملة والخطاب، فذهبا إلى التسليم بوجود علاقة تماثلية بينهما، حينما أقرا بأنّ الجملة هي أصغر مقطع ممثل بصورة كلية، وتامة للخطاب.

2- كيف يتجلى أسلوب " السعيد بوطاجين " في مستوى الخطاب القصصي؟، وكيف يمكن الاهتداء إلى رسم ملامحه، وإدراك الكيفيات التي ينتهجها في بناء مادته وبلورة تنظيمه الشكلي؟، خصوصا إذا عرف القارئ أنّ الخطاب يترفع عن كونه مجرد مجموعة من الجمل، ورغم علاقة التماثل التي تربطه بالجملة، وتجعل منه جملة كبيرة بتعبير

" بـارث "، إلاّ أنّ الخطـاب يملـك تنظيمـه الخـاص، ونموذجـه التحليلـي المقابـل لنمـوذج التحليل النحـوي، فالفعل أو الحدث الذي يرويـه السـرد مـثلا يتضـمن المقولات الأساسية للفعل في الجملة النحوية، فهناك: الأزمنة، المظاهر، الصيغ، والضمائر، وهي توجد مكبرة بطريقـة ملائمـة ومتناسـبة مـع حجم الخطـاب، إلاّ أنّ أهـم فائـدة يقدمها التماثـل بـين الجملـة والخطاب هي العمل على تشكيل التطابق بين اللغة والأدب، إذ لا مجال للحديث عن أدب يغفل أو يجحد علاقتـه باللغـة ومستوياتها، وهـو لا ينقطـع عـن استخدامها وسيلة للتعبيـر عن الأفكار والمشاعر والتوجهات الأيديولوجية.

ومراعاة للتطابق بين اللغة والأدب، يلاحظ أنّ الخطاب القصصي وهو يمثـل الأدب، ليس مـادة نقيـة خالصـة، يتعلـق استعمالها بفـرد معين واحـد، وإنمـا هـو مـادة هجينـة، تضـم خليطـا مـن عـدة أصـوات، تنطـق بلغـات مختلفـة، تعكس مستوياتها الفكريـة والاجتماعيـة، وبسـبب تعـدد الأصـوات واللغـات يكتسـب الخطـاب كثافتـه وتعقيـده، ولاشـك أنّ صـوت " السـعيد بوطـاجين " ولــغتــه ليسـا إلاّ ثنائيـة متفاعلـة داخـل جملـة الأصـوات واللغـات المتحاورة في القصة، ومن هنا تحاول هذه الدراسة التطلع إلى كيفية تعامل صـوته ووعيه اللغـوي مـع الأصـوات واللغـات المشـاركة فـي عـالم المغـامرة، ونتيجـة لوسـاطة الـراوي في نقل الأحداث والوقائع، أو عرض الشخصيات وتنظيم تدخلاتها، فـإنّ أسلوب " السعيد بوطـاجين " لا يمكن أن يستدل عليـه إلاّ بشكل غير مباشر، أي أنّ القـاص فـي عملـه الفنـي يخلـق صـورة مثاليـة عـن نفسـه، يـدركها القـارئ ويتعـرف عليهـا كملامـح متميـزة لمؤلـف مفترض، يكلـف الـراوي بالسرد، وينـوب عنـه فـي التعبيـر عن مواقفه وأفكـاره، وممارسـة الدعاية لرؤيته الخاصة للعالم ومصير الإنسان، ولـذلك يسـعى البحث داخـل الهجنـة اللغويـة التـي تمثلها القصة إلى القبض على أسلوب " السعيد بوطـاجين " ورؤيتـه مـن خـلال الدلالـة الكلية النابعة من دور الراوي، ومدى فعاليته في التجاوب مع الشخصيات والوقـائع: توافقـا أو معارضــة، وأثـر هـذين الأخيـرين فـي تحديـد أنمـاط الصـياغة التـي يعتمـدها الـراوي في عرض كلام الشخصيات التي يتعاطف معهـا، ويشـاركها أفكارهـا ومواقفهـا، أو يخالفهـا لينـاقض نماذجهـا السـلوكية والإيديولوجيـة، ويظهـر ذلـك بـارزا فـي شـتى أنسـجة القصـة من سرد ووصف وحوار بمختلف أنواعه.

وللوصول إلى الإجابات المطلوبة عن هذين التساؤلين المحوريين، بما يتضمنانه من قضايا، وما يثيرانه من اهتمامات حولها، واجهت هذه الدراسة صعوبات جمة، أهمها ما

يتصل بمصطلح القصة (Récit) الذي يثير كثيرا من اللبس، ويقف عائقا أمام الدراسات المهتمة بهذا الجنس من الفنون النثرية، فالواقع إنّ لفظة (قصة) تتسم بالشمولية والعموم، وتضم أشكالا لا حصر لها، تسجل حضورها في كل مكان وزمان، وتشتهر بها كل الأمم والمجتمعات كما يرى ذلك " بارث "، ولعل شهرتها ومعرفة الناس بها قديما وحديثا قد حولتها إلى أمر بديهي، تغنيه الشهرة عن وضع تعريف له، وهو ما جعل أنواع القصة تفتقر على الدوام إلى مفاهيم خاصة، ترسم الحدود بينها، وتفرد كل نوع بتعريفه المميز، حيث إنّ أحدث الإصدارات تتحدث بصراحة عن عدم وجود تعريف محدد لمصطلح " القصة القصيرة " على وجه الخصوص، وتؤكد على أنّ التقنيات المتبعة فيها حاليا، والخصائص الإبداعية والسمات الفنية المميزة لها لم يكن لها أثر، أو شأن يذكر في مطلع القرن العشرين.

كما أنّ اشتراط " أرسطو " توفر القصة على بداية ووسط ونهاية- دون تطرقه إلى الحدث والشخصية والزمان والمكان- قد أسهم كثيرا في تداخل الفنون النثرية، واختلاط القصة القصيرة بالخبر والرواية القصيرة والرواية الطويلة والأسطورة وغيرها، ويظل وصف القصة بالقصر (القصيرة) غير دقيق، لا يفي برسم حدود جنسها، حيث ينصرف في الغالب إلى الدلالة على طول محدود، وعدد قليل من الصفحات التي يمتد عليها خطاب القصة، ويشغل بياضها.

وقد حاول بعض الدارسين تمييز القصة القصيرة عن غيرها بتقريبها من مفهوم الشعر، وتعليل ذلك بما تتوفر عليه القصة القصيرة من تصوير خاطف للزمان والمكان، وميل إلى التركيز على البناء والتكثيف الدلالي؛ وهما من أبرز سمات الشعر، ويبدو هذا التمييز مقبولا بالنظر إلى القصة القصيرة المعاصرة وما أحدثته من تقنيات جديدة، تنكب على تصوير باطن الذات الإنسانية، واستكشاف الحالات النفسية والعاطفية الأكثر خصوصية بلغة شعرية، تبتعد كثيرا عن التقريرية التي تميزت بها القصص القصيرة التقليدية، حيث كانت جهودها مقتصرة على نقل الواقع، ومطابقته في إظهار مختلف القضايا الاجتماعية، ومعالجة سلبياتها بلغة تحرص على وضوح المعنى، وسلامة البناء اللغوي، وتمام نحويته.

ومن بين تعريفات كثيرة، انتخب " خليل إبراهيم أبو ذياب " تعريفا يراه محددا، ومميزا للقصة القصيرة، ويفيد بأنّها مجموعة من المشاهد المتسلسلة الموصوفة، تظهر

فيها حالة محفزة أو سببية، تقتضي " شخصية حاسمة " ذات حضور طاغ، تتطلع بخوضها لبعض الأحداث إلى حل مشكلة مطروحة، وتتعرض لجملة من الصعوبات والعراقيل (العقدة)، وتتطور الأحداث إلى غاية انفراجها عن نتيجة أو قرار تتخذه الشخصية، وهو ما يعرف بالحل (لحظة التنوير)، ويتم نقل المشاهد كلها في أسلوب يطبعه التركيز والتكثيف الدلالي، دون اعتبار لعدد الصفحات التي تشغلها القصة القصيرة.

ويبدو هذا التعريف ناقصا أيضا، لأنّه يركز على المحتوى والأسلوب، ويهمل عملية السرد (القص)، ومالها من أثر عليهما، إذ أنّ الراوي يملك كثيرا من الوظائف، أبرزها وظيفة التحكم (الإدارة) التي تساعده في السيطرة على تسيير الأحداث بالأسلوب الذي يراه مناسبا لها.

إنّ اختلاف هذه التعريفات الموضوعة للقصة – وبخاصة القصة القصيرة - يرجع إلى تباين منطلقاتها، فبعضها يجعل المحتوى منطلقا للتعريف، وبعضها يركز على الأسلوب، وبعضها الآخر يرجعها إلى عملية السرد بشكليها الشفوي والكتابي.

ولعل غياب تعريفات محددة للفنون النثرية – والقصة القصيرة إحداها – مرده إلى الخلط الموجود بين المغامرة والخطاب والسرد، وجعل بعض هذه الأمور الثلاثة مرادفا لمصطلح القصة، رغم أنّ كل واحد منها لا يعدو إلاّ أن يكون وجها من وجوه القصة التي تشمل الجميع بعموميتها، حيث تظهر أهمية كل وجه حسب الخصوصية التي يضيفها لتحديد معالمها كجنس أدبي، يحاول التميز بتقنياته عن الأجناس الأخرى.

ويعتبر الشكلانيون الروس أول من حاول التمييز بين هذه المفاهيم، وقد توصلوا إلى عزل المغامرة عن الخطاب، فأطلقوا عليها اسم الحكاية (Fable) أو المتن الحكائي، وقصدوا به ما وقع في القصة من أحداث، بينما حظي الخطاب بتسمية الموضوع أو المبنى الحكائي، ويعني عندهم تلك الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع، ويتوصل إلى إدراكه.

ويجرى حاليا تمييز المفاهيم الثلاثة على الشكل التالي:

- الخبر أو المغامرة (Histoire): الوجه الأول للقصة، ويمثل مادتها أو متنها الذي يقص، ويضم كل ما هو متخيل أو مبتدع (Inventio) من أحداث وأحوال، وهذا الوجه يتعلق بالدلالة أيضا.

- الخطـاب (Discours): الوجـه الثـاني للقصـة، ويمثـل بنيتهـا اللغويـة أو جملـة العناصر اللسانية التي يؤدى بها الوجه الأول، والخطاب القصصي يتعلق بإنشاء مادة لغوية مخصوصة ذات تركيب معين (Dispositio)، تكون محمل المغامرة وإطار تشكلها اللغوي.
- السرد أو القص (Narration): يقصد به تارة عملية تكفل الراوي بتقديم المغامرة وعرضها، وذلك حسب نظام رواية مخصوص، تتعلق به قضايا أخرى كنمط الرؤية وهوية الصوت المتكلم وغير ذلك، والراوي في القصة شخصية خيالية مختلقة، بغض النظر عن كونه حقيقيا أو وهميا، كما يقصد بالسرد تارة أخرى ذلك القسم من الخطاب الذي يشتمل على عرض أحداث، يغلب أن تكون أفعالا، لذلك فهو مضاد للوصف باعتباره نسيجا آخر في خطاب القصة، يعنى بنقل الأحوال والسمات.

إنّ تواجد هذه المفاهيم جميعا متلاحمة في القصة، وتداخلها بشكل كبير في الدراسات التي تتناولها، من أعقد المشاكل التي تعترض البحث، حيث تصعب إقامة الحدود بينها، بل إنّ " شلوفسكي " يؤكد أنّه من المستحيل، ومن غير المجدي فصل الجزء الحدثي عن تنسيقه التركيبي، إذ أنّ الأمر يتعلق في كلتا الحالتين بالشيء ذاته، أي بمعرفة الظاهرة.

وثمة عائق آخر يفرض نفسه بحدة في مجال الفنون السردية، ويتعلق بإشكالية المصطلحات والمراجع، وما تثيره من اختلافات في المفاهيم والتنظيرات، تخلف كثيرا من الانسداد، وتترك آثارا ملموسة من التردد والارتباك عند التطبيق، فمصطلح " علم السرد" مثلا رغم هيمنة استعماله في غالبية الدراسات، يعاني هو الآخر على غرار مصطلح " القصة " من تباين مفاهيمه وعدم استقرارها، ويتأكد ذلك بعدم توحيد ترجماته، بالإضافة إلى أنّ هناك حشدا هائلا من المصطلحات الخاصة بالقصة والرواية، قدرته بعض الدراسات المتخصصة بأكثر من ألف مصطلح، تمخضت عنه الصحوة القصصية التي واكبت حركتها فترة السبعينات من القرن الماضي، وقد أشارت هذه الدراسات أنّ المصطلحات الغربية الوافدة علينا بمفاهيمها المختلفة، تبقى غريبة عن الآداب العربية وحقول النقد المهتمة بها، وقد أرجعت خلو الساحة العربية منها إلى كونها لم تتبع

من المدونة النثرية الإبداعية لكتاب القصة والنقاد العرب، وإنّما استعملت هكذا منقولة من مراجعها وأصولها الغربية تحت ترجمات عدة، تختلف مفاهيمها في غياب الإجماع والاتفاق عليها.

وهذه الدراسة كغيرها تواجه صعوبة المصطلحات المترجمة، وتتجشم عبء عدم توحيدها محاولة انتقاء أقرب المصطلحات العربية للتعبير عن مفهوم معين، كما برهنت على ذلك أبحاث هادفة تتوخى تكييف المصطلحات الغربية، وإيجاد معادلات لها في اللغة العربية.

ولتحقيق أفضل فهم للأسلوب الذي يتبعه " السعيد بوطاجين " في قصصه القصيرة، كان من الضروري أنّ يتم التركيز على الوجه الثاني من القصة، وهو المتعلق بالخطاب، لأنّه بداهة النظام اللغوي الناتج عن استعمال خاص، وأسلوب متميز في التعامل مع اللغة، وصياغتها لتشكيل مادة المغامرة، وعرض محتواها للتعبير عن المواقف والأفكار.

واختيار التركيز على الخطاب يجد مبرره القوي فيما قيل بصدده من آراء وتصريحات، تبرز أولويته وأفضليته على المغامرة في استقصاء شعرية القصة، فالخطاب في نظر " شلوفسكي " هو البناء الفني الوحيد القادر على إظهار فنية القصة، والمغامرة بالنسبة إليه ليست عنصرا فنيا، لأنّ مادتها ومحتواها من أحداث وأحوال تعتبر سابقة للخطاب الذي وردت فيه من ناحية الوجود، لذلك فهي مادة خام، يمكن أن تنقل شعرا أو قصة أو رواية أو غيرها، فيعمل خطاب الجنس الأدبي على تشكيلها، وتنظيم مكوناتها تبعا للخصائص والتقنيات المعتمدة في تركيبه.

ويكتسي الخطاب أهميته من عناية الشكلانيين به، واتخاذهم إياه مصدرا لأدبية القصة، وقد تبعهم في مذهبهم أغلب المختصين في علم السرد، عندما أقروا بأنّ شعرية القصة عموما إنّما تتجسد بجلاء في الخطاب بصفة خاصة.

ولا يعني هذا إهمال المغامرة وصرف النظر عنها، والواقع أنّه لا يمكن الاستغناء عنها حتى في حالة التركيز على الخطاب، فهي تشكل معه ثنائية متماسكة، أو وجهين لعملة واحدة تمثل القصة، وتظهر الحاجة إلى الحديث عن الشخصيات وأحوالها، وما تقوم به من أفعال، أو تنطق به من أقوال، عند التعرض إلى أدوات الخطاب التي تخصص لتقديمها من وصف وسرد وحوار بأنواعه على التوالي.

كما أنّه لا يمكن تجاهل المغامرة أثناء التقاط ما يحمله تركيب الخطاب من سمات، لأنّ القارئ يستعين بها في تفسير المميزات الأسلوبية، ويستخدمها في إنتاج الدلالة الضمنية بالنظر إلى نماذج الشخصيات، ورمزية الأعمال التي تقوم بها، والعالم الذي تنتمي إليه، فيتسنى له الوقوف على رؤية منشئ الخطاب، والغاية التي ينشدها من ورائه.

ومن أجل بلوغ مقاصد هذه الدراسة، وبغية إيجاد مجال أوسع للاستكشاف، اعتمد على مدونة مكونة من مجموعتين قصصيتين للسعيد بوطاجين هما: " ما حدث لي غدا " و" وفاة الرجل الميت "، ويجب التذكير أنّ الجمع بينهما لا يعني القيام بمقارنة الخطابات القصصية للمجموعة الأولى بمثيلاتها في المجموعة الثانية، أو محاولة إثبات تميز إحداهما عن الأخرى، بل إنّ الغرض المقصود يكمن في تحديد ميزة أسلوبية، تمتلك القدرة على تنبيه القارئ، وتدفعه إلى تعقب حضورها في خطابات أخرى، سواء في المجموعة الواحدة أو في المجموعتين معا، إذ لا يمكن الحكم برسوخ ميزة أسلوبية إلاّ بعد تكرارها وتعدد أشكال ظهورها.

واعتمادا على اختيار ميزات أسلوبية من بين مميزات كثيرة، اشتمل هذا البحث على بابين اثنين وفق الخطة والتنظيم التاليين:

يتكون الباب الأول من ثلاثة فصول، خصصت لدراسة المظهر الأسلوبي القائم على مستوى الجملة أو العبارة، وقد خصص الفصل الأول منه لدراسة صور الزيادة في تركيبها، وعلى وجه التحديد زيادة " لا "، وما تحدثه من انزياحات، تترك آثارها على الدلالة الصريحة للجملة.

ويتناول الفصل الثاني نوعا آخر من الصور، تتعلق بالتركيب دائما، وتعرف بصور التعويض، ويجري تحديدها وعزلها عندما تستخدم في الجملة علامة، تنوب عن علامة أخرى في تأدية مدلولها، دون أن يكون للتشبيه دخل في ذلك، وهذا ما يميزها عن الاستعارة التي تنتج إذا عوضت علامة بأخرى، وكان القصد من وراء التعويض عقد مشابهة بين مدلوليهما، كما أنّ صور التعويض لا يمكن أن تكون مبنية على حذف جملة، كأن تنهض علامة حاضرة بالوظيفة النحوية لعلامة غائبة بفعل علاقة تبعية بينهما (مثل حالات نائب المفعول المطلق)، وبهذا تتميز أيضا عن صور النقص الناتجة عن الحذف، وتستقل بنفسها، والدراسة تركز على حالات استخدامها في إحداث المفارقة والصدمة، وما لهما من انعكاسات دلالية.

أما الفصل الثالث فقد جعل لدراسة الصور الدلالية، واقتصر على نمط خاص منها، عرف شهرته واستعماله الواسعين عند الرمزيين، ويتجلى في استعارات تفاعل الحواس، وهي تتناول كنوع متميز من صور التعويض الدلالي، وفيها تنوب علامة عن أخرى بناء على تشبيه مقصود، فيؤدي ذلك إلى تعويض الحاسة بحاسة أخرى، تضطلع بوظيفتها. وقد درست هذه الاستعارات لتبيان خصائصها، وإظهار العلاقة الكامنة بين طرفي كل استعارة، وذلك بعد تحويلها إلى مفهومين، يتفاعلان في نقل المعنى وإغناء التجربة.

وقد جاء الباب الثاني أيضا مكونا من ثلاثة فصول، أفردت فصوله لدراسة مظهر الأسلوب القائم على مستوى الخطاب القصصي، وعكف فيها على البحث عن الانزياحات النصانية، وتعقب علاقاتها وارتباطاتها بوجهات النظر، والإيديولوجيا المدافع عنها.

يدور البحث في الفصل الأول منه حول تدخلات الراوي، بوصفها نسقا من صور الزيادة النصانية، حيث يعتبر خطاب الراوي مادة لغوية دخيلة على خطاب القصة الذي يقدم مادتها الحكائية في حالات مخصوصة لها ضوابطها، لذلك يقتضي الأمر تصنيف هذه التدخلات، وإبراز علاقتها بالأغراض التواصلية، والمقاصد والنوايا التي يبيتها الراوي، والكشف عن مدى تورط مستوى المؤلف الحقيقي في تبنيها.

أما الفصل الثاني والثالث فهما يتعرضان إلى نوعين متداخلين من صور التعويض النصاني: الأسلبة والتهجين، إذ يعتبران من أهم أنماط الحوارية في القصة، وفيهما تعوض لغة معينة لغة أخرى نتيجة لتفاعل وعيبهما في التعبير عن المواقف والأفكار في حال انسجامها أو تضادها.

ففي الفصل الثاني يجري عزل مفهوم التهجين عن الأسلبة، ويتم تحديد مظاهره في أنسجة القصة، وكشف الخلفيات الفكرية التي تضمرها الدلالة في حال ارتباط التهجين بضمير المتكلم، أو تعلقه بضمير المخاطب، ويكون الغرض من ذلك استخدام الارتباط لبحث علاقة التهجين بالوظائف التواصلية، وبخاصة عند التركيز على المرسل (الذات)، أو التركيز على المتلقي (الآخر)، وما لهما من دلالات نفسية وعاطفية، تتصل بالواقع المتخيل، والمصير المنتظر للإنسان فيه، وتصدر عن رؤية ذات حساسية نوعية للعالم والحياة.

أما الفصل الثالث فيتطرق إلى معالجة الأسلبة من خلال بسط مفهومها، وكشف أهم أنواعها، وطرائق الراوي في ممارستها بالأدوات القصصية الممكنة من سرد وحوار.

وقد اختير المنهج الأسلوبي لإنجاز هذه الدراسة، وهو منهج وصفي تحليلي، لكنه يعتمد على التفسير والتصنيف كأولوية سابقة على كل شيء، لأنّ الشرح البلاغي لا يبدو كافيا، مادام يعالج تقلبات التركيب اللغوي في إطار ما يسمح به المعيار النحوي، خلافا للتفسير الأسلوبي الذي يستهدف شرح المميزات الناتجة عن تغير البناء اللغوي، وانزياحه بكيفية تكسب الخطاب إبداعيته وشعريته.

وهذا المنهج هو شطر من نموذج أسلوبي جديد، اقترحه " هنريش بليث " اعتمادا على نموذج " موريس "، وبناء على وجهة نظر سيميائية تميز بين ثلاثة أنماط من الانزياحات:

1- انزياح في التركيب: يدرس العلاقة بين الدوال عند تواجدها في التركيب.

2- انزياح في التداول: يتناول العلاقة بين عناصر الثالوث المكون من الدال، المرسل والمتلقي.

3- انزياح في الدلالة: يتعلق بما يحيل عليه الدال من واقع معين.

ونموذج " بليث " يضم الأنماط الثلاثة، في حين يركز الشطر المعتمد في الدراسة على الانزياح في التركيب بصورة أساسية، مع الاستعانة بالنمطين الباقين.

ويعرف الانزياح في التركيب بتسمية النموذج السيميوتركيبي، ويدور مجال اهتمامه حول إنتاج الصور السيميو- تركيبية، وهي الصور البلاغية المترتبة عن أنساق الانزياحات اللسانية، حيث يكون موجهها النوعي للانزياح مكونا من تقلب الخط العادي لسلسلة التركيب اللغوي، لذلك يجب تحديد تركيب السلسلة التي تمثل درجة الصفر من طرف المعيار النحوي للغة الطبيعية، وفي مقابل هذه الدرجة يتشكل نحو ثان (اللانحوية)، يصف مختلف إمكانيات التغيير، ويستقيم معيارا لتفسير فنية اختيار الدوال، وتنظيم صياغته في التركيب اللغوي.

ويحتوي النموذج السيميو- تركيبي على قسمين، يؤثر أحدهما في الآخر لإنتاج الصور:

1- العمليات اللسانية: وتنقسم بدورها إلى فرعين، أحدهما يقوي المعيار النحوي، ويعرف بالتعادلات، والثاني يخرقه ويضعف نحويته، ويضم أربع رخص هي: الزيادة، النقص، التعويض، وتبادل الدوال.

2- المستويات اللغوية (اللسانية): وهي المجالات التي تدرس فيها اللغة: كالمستوى الصوتي، المستوى المورفولوجي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، المستوى الخطوطي، والمستوى النصاني.

ويمكن للعمليات اللسانية بأنواعها المذكورة أن تتم في أي مستوى من مستويات اللغة، فتنتج تبعا لذلك صور صوتية، صور مورفولوجية، صور تركيبية..الخ.

وقد اقتصر البحث على عمليتين لسانيتين هما الزيادة والتعويض، حيث انصب الجهد على تعقب صور كل منهما في ثلاث مستويات لغوية: المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، والمستوى النصاني.

وعلى الرغم من اعتماد النموذج السيميو-تركيبي، فقد استعين أيضا بأبحاث الأسلوبية السياقية وتنظيرات " ريفاتير " أحد أقطابها، إلى جانب الإفادة من المفاهيم والنظريات الشعرية المتماشية مع طبيعة المنهج.

وعموما، فإنّ هذه الدراسة تطمح إلى أن تكون خطوة على درب التحليل الأسلوبي للخطابات القصصية، وهي تحاول التزام الموضوعية بالإمساك عن إصدار أي حكم نقدي لصالح المبدع، أو ضده؛ لأنها تجعل غايتها محصورة في تحضير المكونات الاختبارية للتشريح النصي، ووضعها في خدمة النقد الأدبي؛ حتى يتمكن الناقد من تسخيرها في بناء أحكامه بما يجده فيها من قرائن نص النص، ولعلها تجد سبيلها إلى تحقيق غايتها في إرساء مبدإ للشعرية على المميزات الأسلوبية للخطاب القصصي.

الباب الأول:
الانزياحات السياقية والاستبدالية

تعتمد أسلوبية الانزياح على المعيار الطبيعي للغة (النحو) اعتمادا كليا، إذ تعتبره أساسا أصليا للقياس في استعمال اللغة وبناء تراكيبها، ومن ثمة فهي تجعل العدول عنه ـ بمباشرة عمليات لسانية خارقة له ـ مبررا شرعيا لإقامة نحو ثان، يوازي المعيار الطبيعي، ويضم جميع أنواع الصور الناتجة عن الانزياح؛ باعتبار هذا الأخير شذوذا بارزا في توظيف اللغة، وانحرافا واضحا عن بعض قواعدها، يفترض فيه أن يكون مقبولا، أو محتملا؛ حتى تكون الصورة البلاغية المتشكلة مقبولة ومؤسسة؛ لأنها تعتبر الوحدة اللسانية التي يعتد بها، وبموجبها يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية المختلفة.

إن تسمية الانزياحات السياقية والاستبدالية تشير إلى أنها تتحقق في مستوى الجملة الواحدة، وهي تشمل نمطين من الصور: أحدهما يخضع لترتيب خطي أفقي لسلسلة التركيب، ويتعلق بما هو حاضر متحقق من وحدات الخطاب، ويمثل صور الانزياحات السياقية التي تعتبر خرقا لقانون الكلام؛ بوصفه ملفوظا، تتجسد وحداته اللفظية في تعاقب، يمنع تلفظ وحدتين، أو عدة وحدات منها دفعة واحدة في ظرف زمني واحد، لذلك فالصور الناتجة عن الانزياح تحكمها علاقات الحضور الكائنة بين الوحدات المختارة بفعل تجاورها، وتجاذبها؛ أما ثانيهما، فيمثل صور الانزياحات الاستبدالية، وهي صور دلالية، تعتبر خرقا لقانون اللغة؛ لأنها لا تتحقق، ولا تفهم إلا بعد ربط ماهو حاضر متحقق من وحدات الخطاب بما هو غائب عنه، غير متجسد فيه، أي بالعودة إلى اللغة بوصفها الذخيرة الذهنية التي تزود الفرد بما يحتاجه من ألفاظ، يختار منها ما يراه مناسبا لبناء خطابه، والتعبير عن مقاصده؛ ولهذا تتحكم علاقات الغياب ـ ذات الإسقاط العمودي القائم على الاختيار ـ في فهم الصور الدلالية المترتبة عن الانزياحات الاستبدالية، وتتحكم في أثرها الانفعالي عند القارئ، كما تحتاج دائما إلى التأويل لنفي الانزياحات المولدة لها.

إن الانزياحات السياقية كثيرة ومتنوعة، منها ما يعتمد على الإلصاق، ومنها ما يرتبط بالمفارقة السياقية، وقد اختيرت منها نماذج بارزة لصورتين، تتبعان عمليتين خارقتين للمعيار هما الزيادة والتعويض، وكذلك الشأن بالنسبة للانزياحات الاستبدالية، فهي عديدة ومختلفة، أشهرها تلك التي تولد الاستعارات، والكنايات، والمجازات المرسلة التابعة لها، واقتصرت الدراسة على نوع من الاستعارات المرتبطة بالتجربة الحسية: استعارات تفاعل الحواس.

لقد جرى التركيز على هذه النماذج نظرا لتواجدها الملفت في أنسجة الخطاب القصصي، يدعو حضورها إلى تأملها، وتعقب آثارها في إنتاج الدلالة، والتعبير عن المماثلة بين الفكر والخطاب.

الفصل الأول:
صور زيادة " لا " في التركيب

تمهيد

هذه الصور درست قديما تحت باب الإطناب، وقد قسمه القدامى إلى نوعين رئيسين: البسط والزيادة، فجعلوا البسط تكثير الجمل حول المعنى الواحد، لأغراض شتى كالتوكيد، والبيان، والشرح، كما جعلوا الزيادة أربعة أقسام:

أ- نوع يتعلق بدخول حروف التأكيد الخاصة بنوعي الجملة:الاسمية، والفعلية، كالحروف التي تتصدر الجمل الاسمية مثل: أن، أ نّ، لام الابتداء، لكن، لعل، وغيرها، وتلك التي تؤكد الجمل الفعلية كالسين، سوف، نونا التوكيد:الثقيلة والخفيفة، لن، ولما في تأكيد النفي.

ب- نوع يتعلق بزيادة حروف أخرى، منها إذ، إذا، إلى، الباء، الفاء، الكاف، اللام، لا، ما، من، والواو، إضافة إلى الفعلين كان، وأصبح، وقد أجمع أغلب النحويين على أنّ الأسماء لا تزاد.

جـ- التأكيد الصناعي: يضّم التوكيد المعنوي، التوكيد اللفظي، تأكيد الفعل بمصدره، والحال المؤكدة.

د- التكرير: وهو إعادة لفظة إذا طال الكلام، و خشي على السامع نسيانها، وذلك تجديدا وتطرية لها، أو تذكيرا للسامع بها.[1]

ويمكن إعادة تصنيف صور الزيادة سالفة الذكر، في حال تطبيق نموذج " بليث " عليها، وذلك لغرض تسهيل الدراسة، حيث يدرج البسط ضمن صور التعادلات الدلالية، وهي " تضم وحدات لسانية متماثلة دلاليا أو تكاد (مثل المترادفات) "[2]، يضاف إليها صور التوكيد المعنوي، والحال المؤكدة.

أما زيادة الحروف بكل أنواعها، وكذا التوكيد اللفظي، والتكرير، فإنها تصنف مجتمعة ضمن الصور التي تخرق القواعد، وهي صور الزيادة في التركيب (الميتاتركيب)، ويضاف إلى هذه الأخيرة الجمل، والكلمات المعترضة، ولعل اللجوء إلى هذه التصنيفات الجديدة يعود إلى ما أرسته اللسانيات من مفاهيم موضوعية تخص اللغة، والكلام، والعلامة اللغوية، والفضل يتعلق بجهود " دوسوسير " في اعتماد عدد من الثنائيات، اتضح

---

[1] انظر السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج2، دار المعرفة، بيروت، د. ت، ص 83 - 86.

[2] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 81.

بدراستها –لاحقا- الفرق جليا بين اللغة، والكلام، فاللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، تمثل القوانين، والأنظمة العامة التي تهيمن على إنتاج الكلام، فيشكل تطبيقا فعليا لقوانين اللغة، وأنظمتها، ممّا يجعله اختياريا، وموسوما بالفردية، والقصدية، وينزله إلى مرتبة مستوى مشخص من اللغة، لا تتأتى دراسته إلاّ في ضوء اللغة ذاتها.[1]

وهكذا لم يعد ينظر إلى اللغة كأداة لتسمية الأشياء، ولم تعد العلامة- كما كانت من قبل- الوحدة الضرورية التي تدل على الشيء وتسميته، بل إنّ طبيعتها كشفت عن كونها علاقة بين الدال والمدلول، تتسم بنوع من الاعتباطية، ظهرت بجلاء في تعدد اللغات؛ واختلاف الدال الموضوع لنفس المدلول من لغة إلى أخرى.

وقد كشف " دوسوسير" أيضا عن الطبيعة الخطية للعلامة وبيّن- كما بيّن "الجرجاني" قبله في نظرية النظم- أنّها لا تكتسب معناها إلاّ داخل النظام الذي تخضع له، مما يعني اِنخراطها في نوعين من العلاقات، تقيمهما مع باقي العلامات:

أ- علاقات حضور: ناتجة عن تجاور العلامات، وتعلق بعضها بوحدات تسبقها، أو تليها في الخطاب، وتعرف هذه العلاقات أيضا بالعلاقات التتابعية أو السياقية، لأنّها ذات طابع أفقي، يتجسد على محور الترتيب (النظم، أو التوزيع).

ب- علاقات غياب: وهي علاقات مركزها الذهن، حيث تدخل العلامات اللغوية المختارة في تبادلات مع علامات أخرى، لم ترد في الخطاب، تكون متقاربة أو متضادة معها في الدلالة، أو تجمعها بها قرابة اِشتقاقية، ويعرف هذا النوع أيضا من العلاقات بالعلاقات الاستبدالية، لأنّها ذات بعد عمودي، يتحقق على محور الاختيار (الاستبدال).

وقد استغل " جاكوبسن " هذين النوعين من العلاقات إلى أبعد الحدود في دراسة الحبسة، وتصنيفه المجاز إلى: استعارة، وكناية،[2] وهو في تعريفه للأسلوب يقر بأنّ كل إنتاج لغوي - مهما كان مستواه - لا بد أن يتحقق من خلال إسقاط محور الاختيار على محور الترتيب، وكل فرد ينكشف أسلوبه، ذوقه، تفوقه النطقي، أو التأليفي عند معالجته نمطي الارتباط في العلاقات السابقة: التشابه والتجاور، وجمعه بين مظهري: التركيب والدلالة، وذلك عن طريق الاختيار والتأليف.[3]

---

[1] انظر عبد الله إبراهيم، سعد الغامدي، عواد علي: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 44.
[2] نفسه: ص46.
[3] انظر
Roman Jakobson: Essais de linguistique générale. Ed Minuit, 1970, pp 62 -220.

ويتميز الخطاب التواصلي عن الخطاب الشعري بما يحمله هذا الأخير من طاقة شعرية، يصنعها المؤلف بصياغة أسلوبه الخاص، و طريقته المتميزة في الأخذ من القاموس اللغوي المتداول، وهذا يتطلب " دائما انزياحات عن المعنى الأصلي للكلمات ".[1]

وعند الانزياح، يظهر التركيب خارقا لقواعد نحوية مألوفة، تحكم بناءه،[2] فينشئ محورين بديلين موازيين لمحوري: الاختيار والترتيب، يبتعدان عنهما بالقدر الذي يمثل الانزياح المترتب عن الطاقة الشعرية التي يحملها التركيب؛ لأنّه يصير نسقا تحويليا، ينتقل بواسطته من النحو الأول إلى نحو ثان، النحو الأول يمثل المعيار في اللغة الطبيعية، وهو يحدد السلسلة التي تمثل درجة الصفر في التركيب، أما النحو الثاني فهو المعيار المتولد الذي يستقر بديلا، يصف إمكانيات التغير الحادثة في التركيب " و بلاغية " الدليل اللساني على المستوى السميو- تركيبي.[3]

وبالنظر إلى العلاقات السياقية السابقة، يأتي الاهتمام بدراسة زيادة " لا" في تركيب الجمل، باعتبارها نسقا من الانزياحات السياقية، يتم بعملية لسانية خارقة للمعيار الطبيعي، تعرف برخصة الزيادة[4]، تلك التي تتمظهر في المستوى التركيبي، وتتحقق على محور الترتيب الذي تتفاعل فيه علامات التركيب، وتؤلف بينها علاقات حضور جوارية تبعا لترتيبها، ووظائفها النحوية المتنوعة.

1. زيادة " لا " في الجملة الاسمية

في الخطاب القصصي لـ " السعيد بوطاجين " يلمح القارئ عدة أنواع من صور الزيادة في التركيب (الميتا- تركيب)، يشكل ظهور بعضها حالات معزولة لا تسترعي الانتباه، أو التوقف عندها، في حين يتواتر ظهور البعض الآخر، إلى حد يرسخ فيه ميزة أسلوبية هامة في الخطاب، تلعب دورا فعالا في إحداث الانزياح، وتعزيز الدلالة، أو تغيير مجراها.

---

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989، ص 23- 24.
[2] انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 194.
[3] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 66- 67.
[4] نفسه: ص 79.

و تعتبر زيادة أداة النّفي " لا " من أهم الصور المرصودة، وقد جرى إقحامها في تركيب الجمل بكيفيات متنوعة، أضفت ظلالا و دلالات إضافية عند تأويل معانيها، وأرسلت امتدادات سيميائية على مدار الخطاب كله، لتفتح أمام القارئ كوى، ومنافذ غائرة، للولوج إلى عالمه، والاقتراب من بنيته العميقة التي تتمركز كخلية رحمية، تترسب حولها كل الاحتمالات، والافتراضات الممكنة لتصور دروب المعنى.[1]

وينبغي التأكيد على أنّ إلحاق " لا " بالجمل الاسمية، أو الفعلية لا يكون بالضرورة لتحقيق النفي، وإبراز تأكيده فحسب، كما يبدو ذلك للوهلة الأولى، فوظيفة النفي التي تضطلع بها " لا " داخل التركيب لا تظل حرة سائبة الدلالة، بل إنّها تخضع لقيود العلاقات الجوارية، حسب ما تفرضه العلامات الأخرى، وما يسند إليها من وظائف نحوية، تمنحها قوة جذب غيرها، كل حسب موقعها، وترتيبها.

وقد اقترنت زيادة " لا " بكثير من البنى الجاهزة التي تنتمي إلى الخطاب التواصلي المعتاد، ووظفت بشكل خاص في نسيج الحوار الباطني المباشر، حيث تتجلى عملية النقل المباشر لمختلف أنماط الكلام في مواقف عديدة، ينطق فيها الكاتب شخصياته بما يتلاءم مع مستويات شعورها، وتفكيرها، ودرجات ثقافتها، وتحضرها.

وقد يحدث أن تبرز زيادة " لا " في مطلع إحدى القصص، حين يفاجئ الراوي قارئه بهذه الجملة على لسان " يعقوب " عامل الميناء المسرح:

- " هذا و لا نواحهم.

- قالها، ومشى متلصصا بين شجر الزان، تارة يسعل، وتارة يدندن...".[2]

إنّ فحص العبارة (هذا ولا نواحهم) من ناحية التركيب، يكشف عن جملتين اسميتين، إحداهما معطوفة على الأخرى، ومصدّرة بحرف النّفي " لا "، وكل من الجملتين تتصف بالنقص، واسم الإشارة (هذا) - رغم كونه معرفة - لا يفيد في إنتاج المعنى، كما هو الشأن بالنسبة إلى (نواحهم) المنفية بلا، ممّا يقتضي تقدير محذوف قبل كل منهما وفق مذهب الجرجاني، " ذلك أنّ الداعي إلى تقدير المحذوف ههنا هو أنّ الاسم الواحد لا يفيد ".[3]

والمنطق الجرجاني هذا ينسجم، و يتطابق بشكل صريح مع مفهوم اعتباطية العلامة، وطبيعة العلاقة الارتجالية بين الدّال، و المدلول.

---

[1] انظر عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1986، ص21.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " أعياد الخسارة "، منشورات التبيين – الجاحظية -، الجزائر، 1998، ص 23.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، د.ت.، ص 367.

والتركيب السّابق يحتاج بالضرورة إلى تقدير مضمر (هو)، يحدّده اسم الإشارة (هذا) إتباعا لموقف الجرجاني في مثاله التالي:" وتقول للرجل من هذا؟ فيقول زيد، يريد: هو زيد، فتجد هذا الإضمار واجبا؛ لأنّ الاسم الواحد لا يفيد ".[1]

ولهذا الاعتبار، فالتركيب يحمل صورتين من صور الخرق التركيبي هما:

- نقص في التركيب: يفسره تقدير مضمر لإعادة البنية وفق معيار اللغة العربية الطبيعية، وتصبح البنية العميقة للجملة الأولى على الشكل: (هو هذا)؛ أما النقص في الجملة الثانية، فيخص حذف الخبر، والتقدير هو: (ولا نواحهم موجود).

- زيادة في التركيب: يمثلها إقحام " لا " في الطرف الثاني بعد حرف العطف المشرك للطرفين في الحكم.

ولاستيفاء جميع الوظائف النحوية للتركيب يجب استعادة الأجزاء الناقصة بفعل الانزياح، حتى يتحقق الانسجام في الدلالة، لأنّه " ليس بوسعنا أن نقول أنّ العلاقة بين الكلمة، والكلمات الأخرى في التركيب علاقة مرتجلة "[2].

ومن أجل ذلك تعمل زيادة " لا " على توليد تحويل دلالي من ضمير المشار إليه (هذا) إلى ضمير الغائبين (هم)، ويتموضع المشار إليه مقابل نواح الغائبين، وبديلا اختياريا، أو اضطراريا منهم، ما دام النفي المصاحب للمتحدث عنهم بضمير الغائب (هم) يقصيهم ويقمعهم، وهكذا يكتسي تدخل " لا " في التركيب زيادة في التراكمات الدّلالية، إلى جانب قيامها بالنفي، فهي علامة على المفاضلة الخفية التي انعقدت بين طرفين: المشار إليه، ونواح الغائبين، وكانت لصالح الطرف الأول، ويبدو التركيب متوازنا بعد تعزيز العلاقة بين بعديه: التركيبي، و الدلالي، ويصير جوابا على تساؤل خطر على بال " يعقوب "، يمكن تقديره بالعبارة التالية: أيّهما أفضل عندك الهروب: من الواقع المؤلم وتحمل المبيت في الغابة، أو العودة الخائبة و رؤية نواح الأطفال لعدم شراء كبش العيد؟.

ولما كان الواقع المر حاضرا قريبا، يعيشه " يعقوب "، يواجهه، ويمارس الهروب منه، فقد جاء التعبير عنه باسم الإشارة " هذا " الذي يراعي الحضور والقرب، في حين بدا الأطفال بعيدين عن المواجهة، رغم كونهم السبب المباشر والحقيقي في الهروب، لذلك

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، ص 367 – 368.
[2] سمير ستيتية: " السيميائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج الأدب العربي"، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 7، العدد 2، 1989، ص 47.

جاء التعبير عنهم بضمير الغائب " هم" تفاديا لمواجهتهم بالخطاب، فضلا عن مواجهتهم بالأنظار والحضور الجسدي.

وبميل متراجحة العطف لصالح المشار إليه، تتحول لفظة " هذا " إلى إشارة حرة عبر مراحل القصة، تشع دلالاتها، وتهيمن على تفاصيل الأحداث التي تتعرض لها الشخصية، بدءا من اللجوء إلى الغابة، وتجشم البقاء في العراء، ثم التعرض للأحلام المتناقضة، والذكريات المعكرة لصفاء ذاكرة " يعقوب " في ليلة عيد الأضحى، وانتهاء إلى الخاتمة المأسوية بمقتل " يعقوب " على يد رجل مجهول، وهي تتراءى أحداثا نابعة من جملة رحمية، يحتمل أن يكون جوهرها مجسدا في الهروب من الواقع، ويمكن ترشيح الجملة (هذا ونواحهم) لأن تكون كذلك؛ لكونها تحمل مواصفات الجملة الرحمية، وتحقق معظم شروطها، فهي التي " يتفرّع عنها النسيج النصي للقصة، وتعمل على توسيعه، وهي المحور الجوهري المولد لمجموع الدلالات، والتكرارات، والتراكمات المتوالية، والأنظمة الرمزية: الثانوية، والجزئية ".[1]

ولسوف يجد القارئ أنّ الجملة السابقة (هذا ولا نواحهم) جملة استشرافية، تحمل دلالة الغائب، والمجهول، تتصدر استهلالا للقصة، وترجئ مجموع الأحداث التي يعمل اسم الإشارة على تغطيتها، فعمومية (هذا) قادرة على تعليل وقوع أي حدث في القصة، وضمان ربط جملة الوقائع، وتسلسلها، فكل حدث يقبل الإشارة إليه، ويصلح لأن يفضله " يعقوب " على مواجهة أبنائه، فاسم الإشارة (هذا) على النحو المتصور ينقلب إلى معادل للأحداث، يشير إليها جميعا في الدلالة الكلية للقصة، كما يشير إلى كل واحد منها بعينه في دلالة أي مقطع من مقاطع القصة، لذلك فهو يضمن التشويق، والتطلع التدريجي لما يجد من أحداث.

كما أنّ أنسجة الخطاب في القصة تتضمن عدة دلالات ثانوية للنفي، إذ كانت الشخصية تلجأ إليه كلما صدمها الواقع بعنفه، وقساوته، فتراها تحاور ذاتها بحثا عن السلوان، بعد عمليات مسخ شهدها الخروف في الحلم، انتهت باستوائه حمارا أمام ناظري الشخصية:

"- لا بأس. قال مطمئنا نفسه. حمارنا ولا سبع الناس. يصلح لنقل الرمل والحجر و الشعير وحتى الغاز في الصيف والشتاء. رائع، رائع.

---

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 85- 86.

- رائع، رائع، وافق الصدى

- و قال: أيعقوب يا ولدي، لا خير في وقتك، أ هالوا عليك الخطب و التقارير".[1]

و يزداد مفعول أداة النفي "لا " شدة واحتكاما عند تكرارها في الجملة، ودعمها بأداة نفي أخرى، تؤكد دلالتها، وتوسع مجالها مثلما هي الحال عند مجاورتها " ما " النافية في التركيب، إذ تتكاملان في إقصاء المنفي، وزيادة الشعور بالارتباك، الحيرة، واليأس نتيجة لغياب حل حاسم للأزمة، تفر به الشخصية من واقعها المحرج، حيث تعجز عن إيجاد تبرير مقبول، تواجه به أسرتها، ولو كان ذلك باختلاق الكذب:

"... لا بد من كذبة، فاجرة يا دنيا ما فيك لا حبيب ولا قريب، كل شيء عنده قيمة إلاّ الإنسان، إذا فرغ جيبه ما يصلح له غير القبر، لا فلسفة ولا هم يحزنون، واليوم ماذا أقول لها، وللمشاكل السبعة؟ ".[2]

و على الرغم من شعبية الصيغ المستخدمة (ما فيك لا حبيب ولا قريب) و(لا فلسفة ولا هم يحزنون) بفعل تداولها، وورودها في الخطاب التواصلي لعامة الناس، إلاّ أنّ ما يصنع صورتها البلاغية هو اندماجها في وحدات، تشكل انزياحا لسانيا، فالابتداء بالنكرة وحدها(فاجرة) لا يصلح لأداء المعنى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك مع مثال " الجرجاني "، وهو يدفع إلى تسجيل صورة من صور النقص في التركيب، ويقود إلى إضمار محذوف، يحدده النداء اللاحق (يا دنيا)، حيث يغنى القارئ عن ذكر الضمير المنفصل (أنت) باعتباره المبتدأ المحذوف، فلم يعد من الضروري التلفظ به في صورته المقدرة من البنية العميقة: (أنت فاجرة يا دنيا)، ثم إنّ هذه النكرة المقصودة في النداء (دنيا) تعزز النكرة الأولى (فاجرة)، وتشكل معها أرضية لبناء دلالة، تقوم على التبرم من الدنيا، والانتقاص من قيمتها من خلال اللجوء إلى استعارة مبتذلة، تقوم على تشبيه الدنيا بالمرأة الفاجرة، ومن هنا تصبح الجملة (فاجرة يا دنيا) حكما، ويصير النفي المضاعف، الاستثناء، والاستفهام حججا، وأسبابا قوية له في الجمل اللاحقة.

إنّ بنية المقطع السابق على بساطة تركيبها، واعتمادها على الانسجام المنطقي بين علاماتها، لا تفتقر إلى الجمال، والرونق؛ لأن التناسب، والتلاحم بين عناصر التركيب يشكلان أساسين متينين لتماسك البنية، فلا تبقى مجرد شكل، علاقة، وترتيب؛ كما يذهب

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " أعياد الخسارة "، ص 29.
[2] نفسه: ص 30.

إلى ذلك" ديريدا "،[1] فتظهر الجمل المؤسلبة، وقد فقدت معانيها الجاهزة، وانصهرت في نظام جديد، يعيد تشكيل دلالتها بطريقة تكاملية، لا يدركها القارئ إلاّ بعمليات التأويل، ولا يمكن له أن يتناولها بناء على معان جزئية مقررة؛ لأنّ " النظام هو الذي يولد المعنى بدلا من مجرد الإحالة إلى معان متوفرة سلفا "[2].

والتكامل الحاصل بين العناصر: الدنيا، الإنسان، الجيب، القبر، الفلسفة، والمشاكل، يمنح التركيب تماسكه، ونسقه التكويني والدلالي، فالدنيا هي فضاء كل متحرك، ومحيط لكل التجارب، والإنسان متفاعل يمثل عينة التجربة، والاختبار، في حين يمثل الجيب – وهو كناية رمزية عن المال والثروة – متفاعلا ثانيا ذا طبيعة مادية، وتظهر الفلسفة في مقابل ذلك متفاعلا ثالثا ذا طبيعة معنوية عقلية، ويتجلى القبر نهاية للتفاعل بين العناصر الثلاثة، وتكون المشاكل كاشفا لحرارة التفاعل، ومستوى التوازن، أو الاختلال عند المتفاعل الأول (الإنسان) بالنسبة للآخرين.

والتماسك القائم بين كل العناصر هو تماسك منطقي، يفرضه حضور علاقات سببية تحكم التوافق بين الذوات، الأشياء، والأفعال في الخطاب، وهو ما يعرف بالمشاكلة، التي يلخصها " الغذامي " في الجمع بين الشيء وشكله[3]، ويلاحظ أنّ العبارة المتداولة (يا دنيا ما فيك لا حبيب ولا قريب) قد انزاحت عن مدلولها المألوف، وتسبب تصديرها بالعلامة اللغوية (فاجرة) في إفراغها من المعنى المتعارف عليه، فتحولت إلى استعارة مبتذلة ذات صياغة مبتكرة، ونتيجة دلالية مختلفة، تتمركز نواتها في العلاقة بين العناصر: فاجرة، حبيب، وقريب، وتمتد فيها الفجوة بين عالم الدنيا، وعالم المومس، وتربط بينهما صلات متشعبة، يجمعها القارئ من خلال تجاربه، ومعارفه المنقولة عن العالمين، ويعمل على تجريد الخصائص، والسمات المشتركة بينهما للتوصل إلى نقل المعنى، وهذا يقتضي تحليل المفهوم الخاص لكل من: دنيا، وفاجرة، للحصول على الخصائص الأساسية، والأعراض التي يعمل السياق على إضافتها.

وكذلك الجملة التالية (كل شيء عنده قيمة إلاّ الإنسان) إذا أخذت معزولة عن غيرها، تتراءى فيها الدلالة مشتتة بين بعدين، أولهما يومئ إلى أنّ الإنسان لا يقدر بثمن، وكل ما عداه قابل للتقييم المادي، ويشير البعد الثاني إلى أنّ الإنسان لا قيمة له بالموازاة

---

[1] Jack Derrida: Writing and difference. The University of Chicago Press, 1978, p 5.
[2] Jonathan Culler.: Structuralist poetics. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1975, p 20.
[3] انظر عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994، ص 19.

مع ما للأشياء من قيم مادية في الواقع، لكن السياق فرض قيوده على الجملة، ووجهها في مسار دلالته المتولدة من تكامل العلاقات بين كل العناصر المتواجدة فيه، وخضعت الجملة للشرط في الجملة الموالية لها (إذا فرغ جيبه ما يصلح له غير القبر)، وصارت قيمة الإنسان المختلف فيها تابعة لمعيار الملكية، الجاه، والثراء، وهذا يتماشى مع المدلول النابع من الكناية الرمزية في العلامة (جيبه) التي تجعل وجود القيمة، أو انعدامها مرهونا بما يرمز إليه الجيب، وما يخفيه من ثراء، أو فقر، حيث يكون فراغه دليلا على التهميش، والأفول الاجتماعي كنظير للموت، تشير إليه لفظة (القبر).

ونفس الأمر يتكرر مع الجملة (لا فلسفة ولا هم يحزنون)، فإنها تجيء خاضعة لجاذبية الظرفية الزمانية، وذلك بتصدر اسم الزمان (اليوم) للجملة الأخيرة (واليوم ماذا أقول لها وللمشاكل السبعة)، رغم أحقية اسم الاستفهام بعدها في احتلال بداية الترتيب، ولهذا السبق تجلياته في إكمال الدلالة، فهو يعيد للفكر صلته بالواقع، ويحط بتحليقاته البعيدة على ارض الوجود والصراع، إذ تسفر الحقيقة البشرية عن بشاعتها، ومرارة وضعها المرتبط بحاضر مفتوح على المواجهة، ومستقبل لا يرحم ضعف الإنسان، ولا يعير اهتماما لفلسفته، ولا يأبه لتعليلاته المتعثرة في تفسير الظواهر والأشياء، مادامت الفلسفة - في عرف المواطن البسيط - عاجزة عن إيجاد حلول، تسخر في النهاية لتجاوز المشاكل، ورفع الغبن، ولذا كانت الخاتمة بهذه الكناية اللطيفة (لها وللمشاكل السبعة) التي عوّض الضمير فيها الأم، وعوضت المشاكل أطفالها، وأصبح هؤلاء جميعا جوهر القضية والشغل الشاغل فيها، وهذا ما يبرر حتمية اللجوء إلى كذبة مناسبة (لابد من كذبة)، ذكرت في أول المقطع، وعمد الراوي إلى إبرازها في تلك الواجهة، ليظهر حاجة الذات البشرية إلى الذرائع– ولو كانت مختلقة – من أجل تبرير الإخفاق والفشل من جهة، والحفاظ على التوازن الاجتماعي من جهة أخرى، عند إرضاء الآخرين، وتفادي الصدام معهم، فيضطرون إلى التسليم بالعودة الخائبة لـ "يعقوب ".

وتلعب " لا " دورا مهما في انعطاف مسار السرد، و زيادة وتيرته، مثلما توحي بذلك سيميائية الالتفات، وكثرة الأفعال الماضية مقارنة بالأفعال المضارعة، وتأتي العبارة " التفت يعقوب. لا شيء اختفت الهدية..."[1]، في أول الفقرة الأخيرة؛ لتخط النهاية

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " أعياد الخسارة "، ص 31.

المأساوية لـ" يعقوب "، ويتجه حل العقدة إلى انقطاع حلمه، ومصرعه على يد رجل عملاق، علقه كما تعلّق الكباش صبيحة العيد.

وإذا كانت الدلالة عموما تعبّر عن نسبة بين الدال والمدلول، يقترنان، ويتجسدان في مفهوم العلامة، فإنّ العلاقات السياقية تتحكم بشكل واضح في طبيعة هذه النسبة، وما تشحن به العلامة من معنى، عند خضوعها إلى سلسلة التركيب.

وباعتماد تركيب " بيرس " للعلامة: المستحضر (وسيلة الدلالة)، الموضوع (الشيء الخارجي)، والتعبير (الصورة الذهنية)[1] ، فإنّ كلمة(فاجرة) تصبح علامة تصورية أيقونيّة قانونية، تربط علاقة تضامن مع وحدتين أخريين :(حبيب) و(قريب)، وحضورها في الخطاب يؤدي إلى وجود النفي فيهما: (لا حبيب)، (لا قريب)، انطلاقا من الواقع الذي يكرس افتقار الفاجرة إلى حبيب، أو قريب، يخلص لها الود، ويعطف عليها، وبالتالي فإنّ العلامتين المنفيتين يتواجد مدلولهما مقصى، ومطروحا خارج الخطاب، وعند إجراء مقابلات الخلو من الوسم بين (حبيب) و(قريب)، تظهر العلامة الأولى موسومة، وتبقى الثانية محايدة، فالحبيب أخص، وأقرب إلى القلب، وأكثر استحواذا على مشاعر الود والصلة من القريب، وبالموازاة مع علاقة التضامن المذكورة آنفا، تبرز علاقة سياقية أخرى، تعرف بالتضمين البسيط، وتتجلى بين طرفي كل ثنائية:(كذبة/فلسفة) ، و(الجيب/القيمة)، حيث تسير العلاقة في اتجاه واحد: من الطرف الأول إلى الطرف الثاني دون انعكاس، فاختلاق الكذب مثلا قد يجر إلى التفلسف، والمراوغة في الكلام، مع أنّ الفلسفة كعلم راسخ لا تتوخى الكذب غاية لها، وكذلك الشأن بالنسبة إلى (الجيب) و(القيمة)، فالثراء، وامتلاء الجيب يعطي القيمة، والوجاهة في المجتمع، رغم أنّ قيمة الإنسان الحقيقية لا تقود بالضرورة إلى الغنى، وسعة ذات اليد[2].

2. زيادة " لا " في شبه الجملة

ويقصد بها " لا " النافية التي تعترض شبه الجملة، وتفصل ترتيبيا بين الجار، والمجرور في سلسلة التركيب، وتتوسط بينهما، وكل الأمثلة المسجلة بهذا الصدد ضمن

[1] انظر عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد 3، يناير / مارس 1996، ص 180 – 181.
[2] انظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994، ص 60.

أعمال "السعيد بوطاجين " توسطت فيها " لا " بين حرف الجر (الباء) واسم يأتي معمولا له، دون أن يصاحب هذه الزيادة نقلة إعرابية، وتضمن (لا) بقاء العامل على نشاطه، رغم ما يحدثه في المعمول من نفي ظاهر، بالإضافة إلى ما يحرره من دلالات أخرى، تتمازج مع النفي، وتختفي تحت طغيانه اللفظي عليها.

ويظهر أن إقحام (لا) في شبه الجملة لغرض النفي يكسب الجملةـ الكلام بصفة عامةـ نوعا من السهولة، والانسيابية في مستوى النطق، والإيقاع، وهذا لا يرجع إلى طبيعة النفي وحده، بل يعود كذلك إلى الخصائص الاستعمالية التي ينفرد بها الحرف (لا) دون باقي حروف النفي، فينوب أحيانا عن جملة الكلام نفسه عند الاكتفاء به في إجابة سامع، والرد عليه بالنفي، وهو نفس التميز الذي يحققه (لا) بالنسبة إلى متكلم، يفضل صيغا مثل: (بلا شك) على صيغ أخرى، يوظف فيها (دون) في المثال (دون شك)، أو يوظف فيها الاسم المبهم (غير) في المثال (من غير شك).

إنّ العلاقات السياقية الناشئة في الصيغ السابقة تنتمي إلى اللغة لا الكلام، وهذا ما نبّه إليه " دوسوسير "؛ لأنّها صيغ قياسية، تستخدم بطريقة جماعية، لا يكون الفرد حرا في توظيفها،[1] وهذه الجمل اللغوية التي ميزها " دوسوسير"، وأقر بأن لا دخل للفرد في صياغتها، قد شكلت موضوعا للتحليل، سماه " يلمسليف" التحليل الصرفي ـ التركيبي (Morpho - syntax) آخذا بعين الاعتبار كونها مركبات جامدة.[2]

ولقد تعامل " السعيد بوطاجين " مع جمل لغوية، تزاد فيها (لا) بطريقتين: تناولها في الأولى بكيفية جاهزة، يتبع فيها التداول المعروف في الاستعمالات اليومية، لكنه يجدد لها قدرتها على الإيحاء، إذ يعمد إلى تطعيم علاقاتها السياقية، ومؤازرتها بنوع من العلاقات الاستبدالية، يتمثل بصفة خاصة في السخرية، وتجاوب الحواس، والمبالغة، والتعويضات الدلالية المنتجة للاستعارة، ويلاحظ أنّ السخرية تشكل القاسم المشترك، والعامل المهيمن على كل التراكيب المستخدمة التي تعامل معها " السعيد بوطاجين " وأخضعها إلى نظام جديد، يشيع داخله الانسجام، والتآلف:

ومن أمثلة التراكيب الجاهزة ما عبر به الراوي ـ الشخصيةـ عند وصف المارة في الشارع، وسخطه عليهم لعدم اكتراثهم بشعار الانتحار المعلق على صدره:

---

[1] انظر ميشال زكريا: الألسنية، مبادؤها وأعلامها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص 230-231.
[2] انظر رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986، ص 40.

"...لكأنهم خربشات تلميذ، يرسم عينات، ويرميها، إذ لا تروقه، فتنزل مهرولة نحو المجد بلا مقدمات ".[1]

إنّ دلالة التركيب في هذا المقطع الصغير يقوم جوهرها على صور بلاغية، تهيمن عليها الاستعارة، والسخرية، ويمكن تحليل ذلك على الشكل الآتي:

- الاستعارة: دال ⟵ مدلول1 ⟵ مدلول2.

1- خربشات ⟵ خطوط وأشكال فوضوية ⟵ غير منظم / غير هادف وغير سوي: استعارة مشيئنة ذات تعويض: [(+ حي)/(- حي)].

2- عينات ⟵ صور ورسوم ⟵ نماذج وحالات [(+ حي)/(- حي)].

3- فتنزل مهرولة ⟵ استعارة مشخصنة ذات تعويض: [(- حي)/(+ حي)].

مهرولة ⟵ ماشية بسرعة ⟵ ساقطة بسرعة...

4- المجد ⟵ السؤدد والرفعة ⟵ الحضيض، الأسفل... :استعارة مماثلة عنادية ذات تعويض: [(ـ موجب)/(+ موجب)].

5- بلا مقدمات ⟵ بلا أول/ طليعة ⟵ بلا تلقائية/ بتعجيل/ بقوة .

وتعتبر الاستعارة الأولى تعميما للاستعارة الثانية، و تفسيرا لها، وكل منهما استعارة مشيئنة ذات تعويض [(+ حي)/(- حي)]، تعوض فيها الخربشات أولئك المارة، وتكون سببا في إحداث منافرة إسنادية بينهما، الشيء الذي يدفع القارئ إلى استبدال المدلول الأوّل لكلمة (خربشات)، والذي يعني خطوطا، وأشكالا فوضوية، وانتقاء مدلول ثان من محور الاختيار، يستعيد به الملاءمة بين المسند إليه (هم)، والمسند (خربشات)، وذلك المدلول الثاني يمكن أن يدل على ما هو غير منظم، أو غير مضبوط الأهداف، أو غير سوى...الخ.

وتأتي الاستعارة الثالثة معاكسة للأولى والثانية، فهي استعارة مشخصنة، يصير التحويل الدلالي فيها من الضمير (هم) للجمع العاقل المذكر إلى الضمير (هي) الذي يحيل على جمع غائب مؤنث لغير العاقل، والحديث فيها عن (عينات) من الرسوم، توصف بما يلائم العاقل من أحوال للحركات (مهرولة)، وهذا الوصف يعرض اللفظة إلى منافرة إسنادية، لا يقضى عليها إلا باللجوء إلى محور الاختيار، واصطفاء مدلول ثان، له معان عديدة: متسارعة، متهاوية بعجلة، ساقطة بسرعة...؛ لتفادي المدلول الأول السلبي للوصف، والذي يعني مشية سريعة، يختص بها الإنسان، لا تناسب (عينات) من الرسوم.

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا: قصة " الشغربية "، ص 57.

أمّا الاستعارة الرابعة فهي من استعارات تجاوب الحواس، وهي سخرية بالتظاهر، تتبع التعويض[(ــ موجب)/(+ موجب)]، وفيها أسند العامل (فتنزل) إلى المعمول (المجد)، فتسبب في إحداث منافرة إسنادية، نتجت عن التناقض بين النزول، والمجد الذي يعني مدلوله الأول الرفعة، والسمو، والسؤدد، فيكون الحضيض، أو الأسفل...ـ وهو المدلول الثاني ــ حلا للتخلص من سلبية المدلول الأول، ولاــ نحوية التركيب، وهكذا تأتي التعويضات الدلالية السابقة، وما يتخللها من سخرية وتهكم، سببا في إحياء الصياغة الجاهزة (بلا مقدّمات)، وتخليصها من جمودها بواسطة تفاعلها مع العلاقات السياقية، ومجيئها تتويجا لسلسلة من التشبيهات، والقيم المبررة، حيث تتنزل خاتمة تقريرية، تؤسس لبداهة منطقية في الحكم التلقائي على كل ما هو سيء، وغير مقبول، سرعان ما ترفضه النفس، وتمجّه من غير روية، أو تردد، دون أن يكلفها تقييمه أدنى مستويات التفكير.

وإذا كانت السخرية هي الخيط السحري الذي ينتظم هذه الاستعارات، فإن دلالة الانتقاص من أولئك المشاة تتسع بتوظيف علامات، تدّل معانيها الصرفية على جمع القلة(خربشات، عيّنات، مقدمات)، واستخدام مضارع موسوم، ينبئ باستقرار الفعل في الحاضر، وامتداده في المستقبل (يرسم، يرميها، لا تروقه، فتنزل)، مما يوحي بسوء الوضع في الحاضر، والشك في إمكانية التغيير لاحقا، وهو انتقاص ضمني مفاده التحجر، والعشوائية في سلوك المتحدث عنهم، إذ يعاني رسمهم البياني من هبوط مستمر، يشمل كل مستويات حياتهم على مر الزمن، كما يفهم ذلك من الدلالة الكلية للقصة.

إن ما يلفت الانتباه في الصيغة الجاهزة (بلا مقدمات) هو انزياحها بفعل التعرض إلى نوع من التناول المجازي الإلصاقي، يعني حدوث "عملية استبدال، لا تستند إلى علاقة مشابهة، بل إلى واحد من الأوجه المتعدّدة لعلاقات المجاورة "[1] التي تتحكم في محور التأليف (النظم)، وتؤلف مجموعة الروابط المركبية ذات البعد الخطي، وإنّ وضع (بلا مقدمات)، وإلصاقها في نهاية التركيب الذي وردت فيه، قد أخضعها للدوران في فلك تلك الروابط المركبية، فأصبحت تستمد دلالتها من مجموع علاقات المجاورة، وتكاملها، بعد أن تخلت عن معنى وضعي، يشير بصفة عامة إلى الطليعة، أو نقيض المؤخرة، وخلافها في كل الأشياء، والكائنات حسب ما تنص عليه مادة (ق د م)،[2] وهي

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 103.
[2] انظر الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت.، ص 357.

تكتسب دلالتها الجديدة بعلاقات غياب مناسبة، تتداخل فيها مجموعة من المقدمات:(مقدمة شيء، مقدمة كلام، مقدمة فعل، مقدمة كتاب، أو موضوع)، لكن العلاقات السياقية تتدخل، وتخصص الدلالة في مقدمة فعل سلوكي، تنتخبه الأفعال الواردة قبل التركيب الجاهز (يرسم، يرميها، فتنزل)، والفعل الأخير يحدد الدلالة، ويحصرها في عملية رمي عمدي، وإسقاط سريع، يمنح نزول تلك العينات سرعة إضافية، تعجل بلوغها نهاية المطاف، وتعفيها من مغبة سقوط حر، يحتاج إلى تلقائية للانطلاق، توفرها له الطاقة الكامنة للمادة.

إنّ العلاقات السياقية الخطية في التركيب هي التي استدعت هذا النوع من علاقات الغياب المناسبة، وأصبح معها البحث عن مدلول ثان لكلمة (مقدمات) ضروريا؛ لتصور الحالة المعروضة على الذهن، وتفادي المنافرة الدلالية (اللانحوية) بعد أن عجزت (بلا مقدمات) عن تأدية وظيفة الحال الثانية، وهي وظيفة أسندها إليها النحو الأول، وذلك لكون مدلولها الأول غير واضح التحديد(Determination)، فكان لزاما على القارئ أن يعود أدراجه، يبحث علاقة اللفظة بغيرها، ويوقن بأنّ " السياق يحدد الدلالة "[1]، ويتصرف في مسار انسجامها، وتآلف عناصرها.

ومن هذا النوع أيضا مثال آخر، ورد في نفس القصة، يصور اهتداء الشخصية إلى الانتحار، واعتماده حلا للخلاص من وضعها الصعب:

" حل وحيد ومض في المخيخ الأهبل: التخلص من نظرات الأهل، والجيران، فأنا بلا مستقبل، وكل بقائي مجرد تكرار، ومضيعة للوقت؛ لأنّني جزء صغير من جدي".[2]

ولعل أول ما يشع من الصورة البلاغية في هذا التركيب جمعها بين التآلف، والتنافر في ومضة واحدة، ينسجم فيها مبتدأ خاص، سوغ وقوعه نكرة كونه موصوفا (حل وحيد) واسم معرفة (التخلص) وقع بدل اشتمال له، يوطد للتآلف بإيجاد علاقة احتواء منطقية، تفرضها الوظيفة النحوية لصرف النظر عن المبتدإ، وتوجيهه إلى البدل؛ ليصير مقصودا بالحكم،[3] أمّا التنافر فمرده الاختلاف بين البدل، والمبدل منه في التعريف، والتنكير، وفقدان المعرفة أحقيتها، وأولويتها في الابتداء أمام نكرة، تحتل صدارة الترتيب.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 60.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 55.

[3] انظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، دار رحاب، الجزائر، د. ت.، ص 336.

وقد تأخر التصريح بأسباب التفكير في هذا الحل، ليبرز مقترنا بضمير متكلم (أنا)، يفصح عن تبني الحل، ويعلل حتميته بهذا النفي الصريح في شبه الجملة (بلا مستقبل) الواقعة خبرا للمبتدإ، وهذا التعميم الذي يتوسل بالعطف الجمع بين الأسباب:

أنا بلا مستقبل / وكل بقائي مجرد تكرار/ ومضيعة للوقت.

وعند مقابلة منطقية بين أجزاء الجملتين، يمكن الحصول على تكافئين دلاليين، يتميزان بمستويات مختلفة من التوازن، والموضوعية:

(أنا) تكافئ (كلّ بقائي).

(بلا مستقبل) تكافئ (مجرد تكرار، ومضيعة للوقت).

و بهذين التكافئين يتم التحويل الدلالي، ويتحقق التفات ذهني من ذات ـ توصف بأنها كائن، له امتداد وجودي في الماضي ـ إلى مصير منتظر، يتمثل في التطلع إلى ما تبقى من وجودها.

ومن التكافؤ الثاني تنبع دلالة (بلا مستقبل)، وتجد طريقها إلى الانسجام في التركيب بحضور العلامتين (تكرار)، (الوقت)، ويتضح استفراغ العلامة (مستقبل) من بعدها الزمني حسب وجهة نظر ذات، تعني اقتصار وجودها، وجوهر حياتها الباقية على رتابة الزمن، وضياع أوقاته، ونتيجة للتشاؤم تتجاوب حواس الذات، وتنتفض مخلفة نوعا من الاستعارة، يعرف باستعارة التنقيص ذات التعويض [(+ كبير)/(- كبير)].[1]

وفيها تجمع الذات بين المتباعدات، والمتناقضات، والمتضادات أحيانا، و تملأ الفجوات بينها؛ حتى تفسح المجال واسعا للتأمل في الصلات، والروابط الجامعة بينها، فالمستقبل امتداد كبير مبهم، ومجهول، عدلت عنه الذات، واختزلته في بقائها الدال على فترة عمر مستقبلية محدودة، اختزلت بدورها في التكرار الذي يوحي بانعدام فكرة التجدد، وضياع الوقت في نسخ مجزأة، و نمطية من الحياة...

وتتواجد أمثلة مشابهة لهذا التوظيف في العديد من القصص، وتكثر على وجه الخصوص في قصة " سيجارة أحمد الكافر " مرتبطة بصور تجاوب الحواس:

" رائع ذلك الأب، هكذا قالت العادة. مثل قيصر بلا رعية ربى صغاره، عمامة مائلة، وإهانات ".[2]

---

[1] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 85.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا: قصة " سيجارة أحمد الكافر"، ص 77.

"- أعوذ بالله، جيل بلا دين، و بلا ملة، لا يعقلون ".[1]

" أين أنت يا كل وسائل التعذيب؟ تساءل جنون أبي؟

ميتة ونصف، وثلاثة أرباع منها، انهال عليّ بلا أدري حتى أغمي علي، أمّا أنا فقد شعرت بلذة ممتعة ".[2]

" صحيح أنّك جئت القرية عصر شتاء قارس كالإنسان، و بقيت لغزا، كقوس قزح هللت، وكشمس الشتاء أدفأتهم، وما أدفأك أحد، بلا غطاء تغطيت، وعشت بلا حلم ".[3]

وتهيمن صور المبالغة، والسخرية على هذه الأمثلة، وغيرها بطريقة يعمل فيها النفي على وضع الطرف المنفي، أو اللاموجود خارج الخطاب، ويبقيه معادلا موضوعيا، ومؤشرا عقليا، يقوم على أساسه تصور الموجود، و إثباته.

أمّا الكيفية الثانية في التعامل مع الجمل اللغوية ـ وبخاصة إقحام " لا " في شبه الجملة ـ فهي تشذ عن الاستعمال المألوف، وتقع في دائرة اللامباشرة الدلالية التي تهدد المحاكاة الآلية، وتهدم ما تنتجه من تسلسلات دلالية، تشكل باستمرار تشابهات مقبولة مع الاستعمال المألوف، وبمعنى آخر فإنّ التركيب اللغوي لا يعول كثيرا على التناول المجازي الإلصاقي، بل يخضع إلى انحراف نحوي، يحدث فيه نقلة إعرابية، أو إسنادية، ويفضي به إلى ما يسميه " ريفاتير " باللانحوية التي تجعل دلالة التركيب غير مباشرة، حيث تتحقق هذه اللامباشرة الدلالية بواحد من الأنماط الثلاثة:

1- نقل المعنى (Displacement): يتشكل في نطاقه كل من الاستعارة، والكناية.

2- تحريف المعنى (Distortion) يضم حالات الالتباس، التناقض، واللامعنى.

3- إبداع المعنى: يتضمن أساسا تنظيما، يشكل العلامات في سياق معين باستعمال الطباق، والإيقاع، والمزاوجة، وغير ذلك.[4]

وضمن نطاق النمط الأول يندرج المثال التالي:

" ولهذا أنا بلا غد مجرد خطإ ".[5]

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا: قصة " سيجارة أحمد الكافر"، ص 79.
[2] نفسه: ص 84.
[3] نفسه: ص 88.
[4] انظر
Michael Riffaterre: Semiotics of poetry. Indiana University Press. Methuen-Britain, 1978, p2.
وانظر كذلك رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 54.
[5] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 45.

إنّ الانحراف النحوي للتركيب يتمثل في تقديم شبه الجملة (بلا غد)، وقد أدى إلى تغيير جذري في المستوي التركيبي، لعبت فيه (لا) دور عامل منشط لإحداث نقلة إعرابية، عملت على استقرار شبه الجملة خبرا للمبتدإ (أنا)، ولولا تواجد (لا)، واعتراضها لبقيت شبه الجملة (بغد) جارا ومجرورا متعلّقين بخبر آخر(مجرد خطإ)، يتقدمانه على نية التأخير، ويدلان على الظرفية الزمنية وفق التعبير: أنا بغد مجرد خطإ.

ويصاحب "لانحوية" التركيب تغيير جذري ثان في المستوي الدلالي، تعمل فيه (لا) على إحداث نقلة نوعية للمعنى، فغيابها في شبه الجملة (بغد) يحيل النظر إلى وعاء زمني قريب، يحتضن تواجد المرء، وبقاءه، ويدل في الظاهر على اليوم القادم، وحضورها في التركيب (بلا غد) يصرف المعنى السابق، ويمهد لانبعاث دلالة جديدة، تجسدها إحدى استعارات تجاوب الحواس المعروفة باستعارة التنقيص، تستعمل للاختزال وتشمل التعويضات [(+ كبير)/(- كبير)]، وفي هذه الحالة يلاحظ أنّ فترة العمر الباقية ـ مدة الحياة المستقبلية للشخصية ـ تعتبر امتدادا زمنيا كبيرا (+ كبير)، جرى اختصاره عبر نظرة تأملية استشرافية للذات، وتحويله إلى أقرب مدة يتطلع الإنسان إلى أحداثها، وينتظر التغيير فيها، وهي الغد المرتقب (- كبير)، إذ أنه امتدادا زمني قصير بالقياس على سنوات العمر المتبقية، ولا شك أنّ حصر المستقبل في الغد هو ثمرة دلالية متولدة، تنتجها اللامباشرة الدلالية باستعمال نقل المعنى، ويبررها انطلاق الذات المتشائمة، وتجاوزها الواقع الراهن من خلال كسر حواجز الغيب، وتقريب الزمن البعيد بمنظار الذات الداخلي للوقوف على قلة جدواه، والإصرار على مأسويته، وانعدام بوادر الانفراج فيه.

إنّ رصد الفجوة – مسافة التوتر– بين العمر الباقي، والغد يعني مقابلة حية بين رصيد زمني، ينبض بحياة الإنسان، وأفق قريب يعجل التطلع إلى التجدد، والتغيير، وهي مقابلة تعكس ديناميكية تعبير شعري معاصر، يعتمد على مستويات من الانزياح، والانحراف، تحددها درجة النحوية بطريقة تجعلها " نوعا من البارومتر الحساس الصالح لتكوين مقياس للأساليب، تتولد عنه مجموعة من تقنيات التعبير الشعري "[1] ، كما عبر عن ذلك الدكتور صلاح فضل، واشترط اِجتناب الربط الآلي بين الدال، والمدلول، ملحا على ضرورة الاهتمام بحساب الفجوة المعنوية بينهما، ومدى نجاح المبدع في عبور هذه الفجوة، وتحقيق التآلف بين بعديها.

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1995، ص 24.

إنّ درجة النحوية ليست إلاّ درجة ثانية في سلم للدرجات الشعرية، يتكون من خمس درجات، وضع لتصنيف الأساليب الشعرية، حيث تعتبر الدرجات اللاحقة بعد النحوية: درجة الكثافة، درجة التشتت، ودرجة التجريد، تصعيدا هرميا لمنحنى الشعرية، يبلغ معه الخطاب أوج أدبيته ببلوغه أعلى مستوى في درجة التجريد التي توازي درجة الحسّية، حيث تتناسب هذه الأخيرة طرديا مع درجة الايقاع، ودرجة النحوية، فكلما اتضح الإيقاع الخارجي، واكتملت النحوية؛ كلما ازداد بروز الحسية في الخطاب، وهذا يختلف عن التجريد الذي يتناسب تناسبا عكسيا معهما، فإذا خفت الإيقاع، وانكفأ على عوالمه الداخلية، وتضاءلت معه النحوية، وضعفت أمام تفشي الانحرافات، والانزياحات، تراجعت درجة الحسّية بتقلصهما، وشارف الخطاب مواطن التجريد.[1]

وإذا كان الخطاب القصصي عند " السعيد بوطاجين " يتأرجح في مجمله بين الدرجات الثلاث: النحوية، الكثافة، والتشتت، فإنّه يميل في بعض الحالات إلى التجريد، يميزه ظهور حالات من الالتباس، و اللامعنى، يصحبها تناقص في النحوية، والربط المنطقي، ومن ذلك حديث الراوي عن بعض الأعضاء بتراكيب غير واضحة الدلالة، لا تصرح بمعانيها، تتصارع مع ملمح آخر، يتصل بمحور الاختيار:

"... واليد الواحدة لا تكفيها الأصابع، لذلك يبدو الشعر بلا رأس، وربطة العنق بلا عنق".[2]

إن التركيب " اليد الواحدة لا تكفيها الأصابع " تلتبس دلالته مع دلالة المثل المتداول " يد واحدة لا تصفق " حسب ملمح لعلاقة غياب مناسبة بينهما، لكنها تختلف عنها بدرجتي الكثافة، والتجريد، فالمثل المتداول يمتاز بالحسية (تصفق) رغم طابعه الكنائي؛ أمّا التركيب الملابس له فيزيد عليه باستفراغ البعد الحسي، والالتفات إلى صور اليد المجازية التي تستعار للقوة، أو النعمة، دون أن يتم تحديد ذلك، بل يوغل التركيب في المجاز، ويشير إلى عامل النقص فيها مستحضرا عدم كفاية الأصابع، وهو شيء مناقض للواقع، وطبيعة خلق الإنسان الذي سوّاه خالقه، وسوى بنانه، يزيده تناقضا بناء نتيجتين، تترتبان على قصور اليد، وهما ظهور الشعر مستقلا عن رأس هو أصل منبته، وظهور ربطة العنق مستغنية عن عنق هي محيط شدّها، ولا يخفى ما في الصورتين

---

[1] انظر صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، ص21- 28.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 40.

مـن تجريـد، لا سـبيل للقـارئ إلـى فهمـه إلاّ بمقابلتـه بالدرجـة الحسـيّة، والرجـوع إلى صالونات الحلاقة، وتأمل باروكات الشعر معلقة، أو موضوعة على رؤوس التماثيل، وتأمل واجهات محلات الملابس، ومشاهدة ربطات العنق مشدودة حول فتحات قمصان فارغة بلا رقاب، وهذا كله للوقوف على رمزية مشتتة، تجرد فراغ الإطار الخارجي من اللب، وتندد بغياب جوهره الأصلي المانح للقوة، والتماسك، والفاعلية، كما يمثله الإنسان الفارض لوجوده.

3. زيادة " لا " في الجملة الفعلية

يبدو أنّ " السعيد بوطاجين "ـ في تعامله مع أداة النفي " لا "ـ يميل إلى خلخلة التركيب اللغوي، وإحداث نقص في درجة نحويته، يستبعد الوضوح في دلالة الجمل بعد زيادة " لا " في بعض أركان بنائها؛ ليتم إقصاء المعاني الجاهزة للعناصر، والتراكيب التي يعمل على إحيائها داخل سياقاتها في القصة.

وعند النظر يظهر أنّ إصراره على إحداث اللامباشرة الدلالية، عند استخدام " لا " في الجملة الفعلية، يتبع نمط تحريف المعنى.[1]

إنه يترك الكثير من الالتباس، أو التناقض في دلالة التراكيب، حين يخضعها إلى عمليات الخرق الناتجة عن زيادة " لا "، فيؤدي إلى انزياحها، وطمس وظيفتها المرجعية، حيث يسمح تراجعها بهيمنة الوظيفة الشعرية عليها، وبروزها بالقدر تبرز فيه العناصر المسؤولة عن اللانحوية، غير أنّ " هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنّما تجعلها غامضة ".[2]

ومثل هذا الغموض يرتبط أساسا بالمدلول الشعري، وعلاقته بمرجع معين، إذ يلاحظ أنّ " المدلول الشعري يحيل، ولا يحيل معا "[3] إلى المرجع، فعند الإحالة تعين علامات الخطاب ما هو كائن، أي ما يتعرف عليه القارئ، ويعينه بأنّه موجود حسب منطق الكلام،

---

[1] انظر
Michael Riffaterre: Semiotics of poetry. Op, cit, p 2.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك خمسون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص 51.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 1997، ص 76.

غير أنّ هذه الإحالة – بفعل التشويش الذي تحدثه زيادة " لا "- تتعرض إلى التقلص، والاهتزاز عندما يدمج المدلول الشعري داخله أطرافا دلالية، يعينها منطق الكلام بأنّها مناقضة له، أو غير متماشية معه على الأقل، ينقصها الانسجام، مما يجعلها في أمس الحاجة إلى التأويل، والخطاب الأدبي في مثل هذه الحالة يشدد على ذاته؛ لأنّه يعمل على تأخير الدلالات التي يتولاها القارئ.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هيمنة الوظيفة الشعرية تتفاوت مستويات إنتاجيتها تبعا لعملية المزاوجة بين الصور التركيبية، والصور الدلالية (استعارات، كنايات...) المتشكلة داخل شبكات النسيج النصي.

وتوضح الأمثلة المختارة مقدار كلف القاص بارتياد الخروج على الصيغ المألوفة، يتعمد قطع الطريق أمام القارئ لورود معانيها القريبة، أو يتعمد الالتفاف عليها باستعمال النفي، واقترانه بأساليب أخرى، تخصص المعنى و توجهه، منها أسلوب القصر، والاستفهام، وغيرهما.

1.3. الحصر

ومن أمثلة زيادة " لا " في أسلوب القصر قول الراوي، وهو يحاور ذاته:

" يا للحظ الكريه، وهذا الجسد السائب، عندما أجوع أتعرى، لا أجد من يسلم عليّ قليلا، ولو بالفصحى، من حسن الحظ أنّي لا أجوع إلاّ دائما ".[1]

يلاحظ أنّ الجملة الأخيرة (من حسن الحظ أنّي لا أجوع إلاّ دائما) تنبئ عن قصر حقيقي بطريقة الاستثناء، يتمثل نوعه في قصر موصوف - وهو مقدر هنا: (الجوع) يستخرج من التركيب (لا أجوع) - على صفة معنوية هي (الدوام)، تستخرج من (دائما)، وتعامل هذه الصفة المعنوية معاملة المقصور عليه، لأنّه " في الاستثناء يؤخر المقصور عليه مع أداة الاستثناء، وقل تقديمها ".[2]

ونظرا لتواجد النفي بـ " لا "، فإنّ الاستثناء المفرغ يفضي إلى جعل الموصوف المقدر (الجوع) مستثنى منه عاما، يعامل كمقصور مناسب للمقصور عليه (دائما) الذي

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 43.
[2] الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1955، ص 450.

يتأخر باعتباره مستثنى مع أداة الاستثناء، وفي ذلك يقول الخطيب القزويني بأنّ: " النفي في الاستثناء المفرغ يتوجه إلى مقدر، وهو مستثنى منه عام مناسب للمستثنى في جنسه، وصفته، فإذا أوجب منه شيء بـ (إلا) جاء القصر ".[1]

وبناء على هذه الاعتبارات، يمكن إعادة البنية العميقة للجملة على النحو التالي:

- من حسن الحظ أنّ جوعي لا يكون إلاّ جوعا دائما.

وتحلل الجملة حسب وظائفها الإعرابية باستعمال التحديد بالرسم كما يلي:

جوعي: [+ مستثنى منه عام مقدر]، [+ موصوف]، [+ مقصور].

إلاّ: [+ أداة استثناء]، [+ قصر].

جوعا دائما: [+ مستثنى]، [+ صفة معنوية]، [+ مقصور عليه].

إنّ البحث عن بنية عميقة متوقعة يساعد كثيرا في إضاءة تأثير النفي، ووظيفته في الاستثناء المفرغ من خلال التمييز بين المستثنى، والمستثنى منه، كما يساعد على استعادة الوظيفة المرجعية لمدلول الجملة، والانطلاق منها لتأسيس مدلولها الشعري.

وبخصوص دلالة الجملة، يلاحظ القارئ تباينا واضحا في مرجعيتها، فعناصر الجزء الأول: (من حسن الحظ) تتناقض تناقضا واضحا مع عناصر الجزء الثاني (أنّي لا أجوع إلاّ دائما)، حيث يعمل النفي، والاستثناء على تضليل القارئ، وصرف نظره عن المفارقة الكامنة في آخر ما يتلفظ به من الجملة، وبالتالي جره إلى انتظار خائب، كان يترقب فيه تراكيب متوقعة، يألفها مثل:

- من حسن حظي أنّي لا أجوع إلاّ نادرا.
- من حسن حظي أنّي لا أجوع إلاّ في أوقات محددة.

أو يترقب ورود تراكيب أخرى، تتميز بإطلاقها مثل:

- من حسن الحظ أنّي لا أجوع أبدا.
- من حسن الحظ أنّي لا أجوع دائما..

ومن الطبيعي أنّ الحظ الحسن يتعارض مع الجوع الدائم، فما يوحي به هذا الأخير من شراهة مستمرة، لا قبل لإنسان بتلبية متطلباتها، لذلك فالجوع الدائم أمر سيئ، يبعث عادة على الاستياء، والضجر، وهو أدعى إلى الشعور بالحرج منه إلى التباهي، والتفاؤل، وهنا يكمن جوهر الاختلاف، والتناقض مع دلالة التركيب (من حسن الحظ) التي يبدو

---

[1] الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير ص 450 -451.

أنّها دلالة قائمة على نظرة تفاؤلية، تميل إلى توقع ما يسر النفس، ويبهجها، يعمق أثرها النفي اللاحق في التركيب (إنّي لا أجوع)، ويزيد من تفشي الإحساس بالاعتداد، والفخر، والانسجام الناتج من توالي التركيبين (من حسن الحظ) و(أنّي لا أجوع) في السلسلة الخطية (من حسن الحظ أنّي لا أجوع)، يجعل من الدوال المكونة لها عناصر نصية متوقعة، لا تفاجئ القارئ؛ لأنّها غير موسومة، يتميز من بينها نفي حاصل في الفعل المضارع (لا أجوع)، يخلصه لتشكيل ما يعرف بالسياق الصغير.

أما العنصر النصي اللاحق بعد أداة الاستثناء (دائما)، فهو يمثل مفاجأة للقارئ، تنبهه إلى انزياح المدلول عن احتمالات، يكون قد رصدها بما أتيح له من ثقافة، ومعرفة، لكنها اصطدمت بخروجه عن نطاق التراكيب المتوقعة للانسجام مع تلك الدلالات المحتملة.

والمفاجأة التي يحملها معه العنصر (دائما) من شأنها أن تجعله متناقضا، ومختلفا مع العناصر المتوقعة التي سبقته، وبالأخص مع السياق الصغير (لا أجوع).

إنّ التعارض الدلالي القائم بين (لا أجوع)، و(دائما) بفعل القصر، والاستثناء يدفع إلى تمييز العنصر (دائما) بأنّه موسوم بخاصة سياقية، يسميه " ريفاتير" عنصر المفارقة غير المتوقع، حيث تكون المفارقة " ناتجة عن إدراك عنصر نصي متوقع، متبوع بعنصر غير متوقع ".[1]

وثمة مفهوم آخر يعرف بالسياق الكبير، وهو يتألف من أسطر عدة، تسبق الجملة (من حسن الحظ أنّي لا أجوع إلاّ دائما)، شريطة أن تظل وحداتها النصية المكونة لها غير موسومة على غرار السياق الصغير (لا أجوع)، ويبقى حصر الجمل المشكلة للسياق الكبير أمرا صعبا، إذ أنّ تحديدها يظل مثار جدل بين الأسلوبين، لكن هذا لا يعدم الاهتمام بها، فالجمل الثلاث التي تتموقع قبل الجملة (من حسن الحظ أنّي لا أجوع إلاّ دائما) تبدو الأقرب إلى إعطاء فكرة عن السياق الكبير، ففيها تبرز الوظيفة المرجعية بوضوح من خلال الإحالة على ما هو موجود في واقع الشخصية المتخيل، فهناك حديث عن الحظ الكريه، والجوع المؤدي إلى العري، وافتقاد الأنيس عند الإحساس بذلك، وهي كلها أمور ومعان موضوعية معتادة، لا تفاجئ القارئ، ولا تخيب توقعاته، فلها مرجعية تسند السياق الصغير، وتتناسب معه بشكل طبيعي، يظهر في تعاقب الحالتين أجوع/لا أجوع، خلافا لعنصر المفارقة (دائما) الذي يحرف التعاقب، ويكرس حالة واحدة (أجوع) بواسطة الإيهام

[1] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 60.

بالتوجه إلى نظيرتها (لا أجوع) التي يعيد الاستثناء، والقصر تحويلها إلى الحالة الأولى (أجوع)، وبذلك يتم إثباتها التام، وتتوفر لها صفة المطلق (دائما).

وهيمنة الوظيفة الشعرية في الجملة (من حسن الحظ أنّي لا أجوع إلاّ دائما) تتجلى في تحريف المعنى، وإعطاء فكرة ساخرة عن شمولية الجوع، وسيطرة هاجسه باستمرار على أفكار الشخصية، وبخاصة عند اشتداد ظروفها الاقتصادية، وزيادة مخاوفها من البطالة، وعدم القدرة على توفير لقمة العيش، ولا تساهم المفارقة السياقية في إثراء هذا المدلول، وتعدده فحسب، بل تعمل أيضا على توسيع إطار الانزياح؛ ليدمج أطرافا أخرى، تتظافر مع اللانحوية في إنتاج الصور البلاغية، وإثباتها، وهذه الأطراف تتألف من السياق الكبير، السياق الصغير، وعنصر المفارقة.

2.3. المقاربة

وإذا كانت الدلالة الصريحة " ترتبط بالجملة النحوية، وبشروط التوصيل اللغوي، وحدوده "،[1] فإنّ هذه الدلالة تتراجع بشكل ملفت، يحدده تضاؤل درجة النحوية التي تحكمها، ونظرا لتعدد الخروق، وتنوعها، فلا مناص من العودة إلى جملة من الوظائف، يسندها النحو إلى الكلمات، واسترجاع البنية العميقة لتجاوز التركيب المعقد للبنيات السطحية الظاهرة، ثم القيام بتأويل الدلالة الضمنية، وربطها بالدلالة الكلية للقصة.

وفي المقطع القصير التالي، تتميز الجملة الأخيرة بتنوع الخروق، ومصاحبة النفي الناتج عن زيادة " لا " فيها:

" أوصلتني الحكمة إلى الجحيم، وقايضت دمي لأستمر، علني أكشف عن ينبوع المسخ، كدت ألاّ أجن لولا حسي الحاد ".[2]

إن هذه الجملة المركبة (كدت ألاّ أجن لولا حسي الحاد) تسجل ثلاثة أصناف من الرخص الخارقة للمعيار:

أ- نقص يتمثل في حذف الخبر من الجملة (لولا حسي الحاد)، إذ أنّ " لولا " حرف يدخل على الجملة الاسمية، وفي هذه الحال يكون المبتدأ، ووصفه ممثلا

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 72.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 43.

في (حسي الحاد)، أما الخبر فهو محذوف وجوبا،[1] وهو يقدر بمراعاة عمل " لولا" حيث يفيد امتناع شيء لوجود آخر، ومادام (حسي الحاد) هو المبتدأ الموصوف الذي يعمل " لولا " بمقتضى وجوده، فإنّه من الملائم تأويل خبره بلفظة (موجود) مثلا لاستيفاء البنية العميقة: لولا حسي الحاد موجود.

ب- تبادل في الدوال: ناتج عن تأخر " لولا " مع جملتها الاسمية، وتقدم جوابها عليها، إذ أنّ الجملة (كدت ألاّ أجن) واقعة في جواب " لولا "، وحقها أن تتأخر، ولعل السبب في هذا التقديم، والتأخير أن (كاد) فعل ناقص، يدخل على الجملة الاسمية، ويتصدرها أيضا، وانتزاعه الصدارة من " لولا " يبرز المقاربة، ويقوي مدلولها، وبناء على الترتيب المنطقي للوظائف النحوية، يمكن تقدير البنية العميقة على النحو التالي:

لولا حسي الحاد موجودا لكدت ألاّ أجن.

ويلاحظ إثبات اللام للفعل (كدت) لأنّ (لولا) " يكون جوابها فعلا مقرونا باللام إن كان مثبتا ".[2]

ويعتبر إسقاط اللام - من البنية السطحية للجملة بفعل التقديم، والتأخير- حذفا آخر، يضاف إلى النقص السابق.

جـ - زيادة في تركيب الجملة (كدت ألاّ أجن)، تمثلها " ألا " هذه الوحدة المكونة من " أن "، و" لا " النافية، تعتبر زائدة لكون الفعل (كاد) يستدعي بعد اسمه المرفوع فعلا مضارعا مجردا من (أن)، يجعله خبرا له.[3]

إنّ نفي الفعل المضارع بـ "لا " بعد (كاد) يتعارض مع معيار نحوي، يحدد وظيفة المقاربة، فكاد، ومعناها قارب موضوعة على الأرجح لمقاربة حدوث الفعل، وحصوله، لا لنفيه وإنكاره، كما أنّ نفي (كاد) نفي للمقاربة، وإثباتها هو إثبات للمقاربة كذلك، " فمعنى كاد يفعل: قارب الفعل، ولم يفعل، وما كاد يفعل: ما قارب الفعل فضلا عن أن يفعل، فنفي الفعل لازم من نفي المقاربة عقلا ".[4]

---

[1] انظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 274.
[2] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص 228.
[3] انظر نفسه: ج1، ص 218.
[4] انظر نفسه: ج1، ص 219. وانظر كذلك عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 259-261.

ويستفاد من أقوال البلاغيين القدامى أنّ إرادة نفي المقاربة تتطلب إدخال النفي على فعل المقاربة ذاته (كاد)، وإقرار نفي ضمني آخر في الفعل المقصود بالمقاربة (أجن)، دون أن يستدعي الأمر إعمال النفي بالأداة في هذا الأخير، وهو ما يقوي الاعتقاد بزيادة " لا" في الجملة السابقة. (ألاّ = أن + لا)

إنّ إعمال النفي في الفعل المضارع (أجن) بعد (كاد) يشوش على عملها، بل إنّه يوهم بوقوع الفعل، ويفتح الباب أمام تأويلات، تنقض حقيقة المقاربة، إلاّ أنّ هناك شيئا مهما، يحافظ على تماسك الدلالة الضمنية للجملة، ويحقق لها أدبيتها، إنّه عمل " لولا " الذي يتحكم في منطق التركيب، والدلالة معا، فمن جهة التركيب تكون الجملة (كدت ألاّ أجن) جوابا لـ (لولا)، ومن جهة الدلالة فإنّها تتحدد كطرف ممتنع بعد الطرف الموجود (حسي الحاد) الذي ينص عليه (لولا)، وإذا اعتبر الممتنع معادلا للمنفي، فإنهما معا يضاعفان مفعول النفي في الجملة على الشكل التالي:

نفي الفعل المضارع بعد (كاد) + نفي الجواب (كدت ألاّ أجن) بعد (لولا) لامتناعه.

إنّ التأكيد على نفي الجنون، ونفي مقاربته ثمرة دلالية يقاومها النفي ظاهريا، ويسعى إلى مسخها، وتحريفها، لكن (لولا) يعيد الطريق إلى إثباتها، تدعمه في ذلك الدلالة الكلية للقصة، حيث يبدي الراوي حساسية مفرطة لسؤال تقليدي: (كيف حالك؟)، يطرحه عليه باستمرار أحد الأصدقاء، ويكون سببا قويا في إثارة أعصابه، وسخطه على نوع من التعامل، يبنى على الرياء، والنفاق، والقصة تكشف أيضا تقلب الصديق في دوائر السلطة، وتحزبه الذي جنى من ورائه كثيرا من المصالح الخاصة على حساب مبادئه، وأخلاقه، في حين ظل الراوي محايدا فقيرا، يعاني بين ضغطين: ضغط السلطة والأصدقاء، وضغط الضمير والوازع الأخلاقي، وقد جعله ذلك مهمشا، يشارف على الجنون في سبيل الحفاظ على حريته، ومثله، وأفكاره، غير أنّ الضغوط كلها لم تمنعه من الاحتفاظ بحكمته، ورويته، رغم تضحياته الكبيرة، والأهم أنّه لم يفقد صوابه، ذلك ما تؤكده نهاية القصة منسجمة مع الدلالة الضمنية للجملة (كدت ألاّ أجن لولا حسي الحاد).

ولزيادة " لا " بعد المقاربة حالة شبيهة أخرى، يتحدث فيها الراوي عن صديقه الشاعر، وقد أضناه التعب قائلا:

"...حينها أحسست بصداع في منخري الأيسر، أما هو فقد كاد أن لا يسقط أرقا ".[1]

تتميز الجملة الأخيرة بوجود فصل خطي بين " أن "، و" لا "، يسجل انزياحا خطوطيا للشكل السابق (ألاّ)، ينتمي إلى صور التعويض الخطية،[2] مما يدل على أنّ (ألاّ) لفظة منحوتة من " أن " و " لا "، وزيادتها تحدث انزياحا تركيبيا في الجملة الواقعة خبرا لكاد، ويضاف إلى هذين النوعين من الانزياح نوع ثالث، يتمثل في ظهور المفارقة السياقية، يثيرها تواجد العنصر الموسوم (أرقا) عقب السياق الصغير (يسقط).

والأشكال الثلاثة من الانزياح تتشابك تأثيراتها في تشويه الدلالة الصريحة، وإشاعة الغموض فيها، فلا تشف عن معنى واضح، تسوقه كلمات الجملة عند ترابطها في التركيب النحوي، ولما كانت الدلالة الصريحة في أصلها " جوهرية، ومحددة، ويندر أن يختلف فيها إنسان عن آخر "،[3] فإنّ صعوبة ضبطها، وتحديدها بسبب خروجها عن حدود التوصيل اللغوي تعتبر مبررا للأخذ بالدلالة الضمنية الملازمة لها، وهي دلالة كامنة " تنتظر القارئ المدرب لكي يكشفها "،[4] ويتقصى جوانب مستترة منها، حجبتها عنه الدلالة الصريحة نتيجة لامتناعها، وعدم اتضاحها.

والدلالة الضمنية للجملة (كاد أن لا يسقط أرقا) توحي بصعوبة تحديد جامع بين السقوط، والأرق وفقا لمنطق التأليف بين الشيء، وشكله، فلو كان الحديث عن السقوط، والتعب مثلا؛ لكان المعنى صريحا منطقيا، يربط بين السبب، والنتيجة، لذلك فإنّ التقريب بين السقوط، والأرق على ما بينهما من التباعد يتبع " منطقا " آخر، يقوم على " إيجاد الائتلاف في الأشياء المختلفة "،[5] والائتلاف لا يتعلق بالمعاني المشتركة في هذه الحال، بل يكفي أن يعقل من ظاهر اللفظ معنى، يسلم إلى معنى آخر، يدل على توفر الذوق، والفهم.[6]

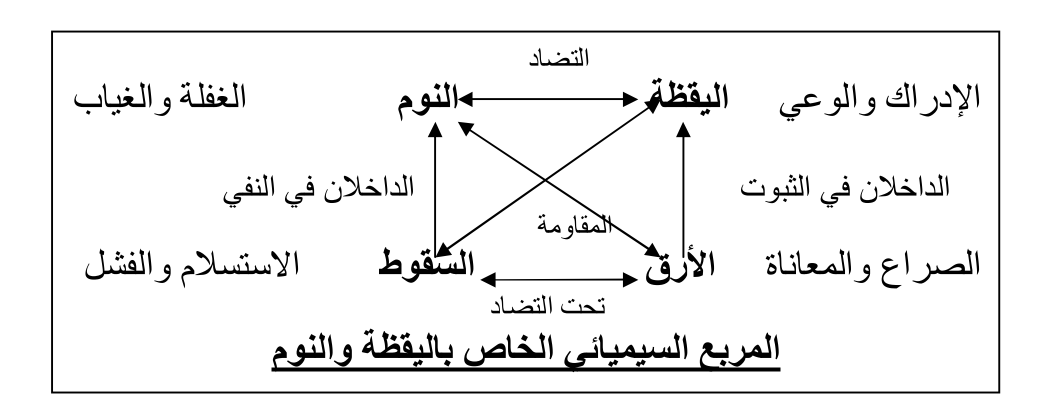
وهذا المعنى الآخر يعبر عن دلالة ضمنية، تشف عمّا تكتنزه عندما يدرك القارئ علاقة التجاور بين السقوط، والنوم، ومقابلتها بعلاقة تجاور أخرى بين الأرق، واليقظة، فالأرق أيضا يتضمن اليقظة كحالة خاصة تمنع النوم، ومن هاتين العلاقتين يمهد التضاد

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي"، ص 37.
[2] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 96.
[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998، ص 127.
[4] نفسه: ص 127.
[5] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989، ص 48.
[6] انظر نفسه: ص 50، وكذلك سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 64.

بـين النـوم، واليقظـة لـدخول الأرق، والسـقوط تحـت التضـاد، ولأن تمـام الإدراك مؤشـر على حصـول الـوعي بالأشـياء، والعـالم المحيط، فـإنّ اليقظـة هـي الطـرف الإيجـابي المـانح لهـذا الإدراك، ومـن ثمـة فهـي الطـرف المثبـت، وفـي الجهـة المقابلـة تظهـر سـلبية النـوم في غياب الإدراك، والوعي، وتؤسس لتصنيفه كطرف منفي توافقا مع ضديته لليقظة.

ويوضح المربع السيميائي العلاقة بين هذه الأشياء، وبخاصـة العلاقة بين السقوط، والأرق، مبينا المجالين الناشئين، وطبيعة التداخلات، والتقابلات بين المفاهيم:



<u>المربع السيميائي الخاص باليقظة والنوم</u>

ويظهـر المربـع السيميائي انقسـام المعطـى الـدلالي إلـى مجـالين متناقضـين، يتأسـس انفصـالهما، ويقوم اعتمادا على تضاد بارز بين اليقظة، والنوم.

المجال الأول يجمع بين اليقظـة، ومتضـمنها الأرق، وهو يـرتبط بظـروف التواصـل، والتفاعـل مـع العـالم الخـارجي، لـذلك يكتنفـه الإدراك، والـوعي، وتتخللـه المعانـاة الناجمـة عن صعوبة التأقلم، والتوازن مع ظروف الواقع، ومتطلباته، وهذا مـا يجعلـه مجـالا خصـبا موجبا، ينبض بالحياة، والحركة.

ويضم المجال الثاني النوم، ولازمه السقوط، وهو يتصل بظروف الفتور، والانقطـاع عن العالم، ويعبر عن حـالات الاستسلام للظـروف الصـعبة، والميل إلـى الغفلـة، والغيـاب، لذلك يوصف بالسلبية؛ لأنّه يحمل دلالة الموت، والانهيار.

إنّ الثنائيـة: السقوط/الأرق تتربع علـى فجوة، ومساحة من الفـراغ، تعمـل الارتباطـات الدلالية بين الطرفين على سدها، وإتاحـة الخـروج بتصـور إيجـابي للدلالـة الضـمنية، يبرز انزياحها، وشعريتها، وهذا التصور يركز علـى الأرق منطلقا للتخييل، فالأرق، رغم سلبيته وإقلاقـه راحـة الإنسـان، ينتصـب علامـة مقاومـة، تصـد فقد الـوعي، وتمنـع بالتـالي سـقوط

الإنسان في متاهة الغياب، والضياع، توحي إلى ذلك محنة الراوي، وصديقه الشاعر، فهما نموذج تشخيصي لمثقفين، سقطا في دائرة منظومة اجتماعية عصرية، لا تؤمن بالأدب، ولا تقيم للمثقف وزنا، فكانت لحالات الشرود والإطراق، التي يمران بها دلالات مشابهة لأعراض الاستسلام، والغفلة، والسقوط في فخ المجتمع، لكن ذاكرة كل مثقف منهما ظلت يقظة منتبهة، يؤرقها الوضع، وتحفزها المقاومة لإعادة تشكيل عالم متخيل، يتماشى مع تطلعاتهما عبر ما يخطر على البال من أفكار وهواجس:

"...ظل محايدا طارق البال، يبني، ويهدم آفاقا ".[1]

ولفظة (محايدا) لا تعكس هنا أيديولوجية مثقف سلبي خامل، وإنّما تعبر عن الحيرة في اتخاذ قرار خارجي للتغيير، يثمن حركة الفكر، وانتفاضته، إنها الدليل على إيديولوجية مثقف متردد، يراجع ذاته بعيدا عن الآخر، ويستجمع شتات رؤيته لبناء موقف مؤسس، يواجه به توجهات العصر، وقيمه.

3.3. الاستفهام والدلالة النسقية

تزداد حدة العدول عن المعيار النحوي في بعض التراكيب، حيث تقتحمها أداة النفي " لا "، وتمنحها صفة الشذوذ، والغرابة، والمعنى الملتبس بغيره، حتى أنّها تسبغ عليها مسحة من الطرافة، والندرة في الاستعمال، ويكاد القارئ أن يرفضها للوهلة الأولى، وهو يصطدم بقوة الخرق الموجودة فيها على غرار أمثلة الحصر، والمقاربة، ومنها حالات لزيادة النفي، يعثر عليها في قصة " لاشيء "، ترتبط كلها بردود " عبد الوالو " في حواره مع سكان مدينته، يعبر بخروقها عن موقفه، ورؤيته الخارجين على النظام السائد.

إحدى هذه الحالات تتعلق بزيادة " لم " في رد " عبد الوالو " على سؤال فضوليين، يرغبون في التطلع إلى غايته من التشرد، والتأمل، والقهقهات الساخرة:

"- ماذا تريد؟

- أعيدوا لي أضلاعي، والحب، والمواسم المسروقة، أعيدوا لي طفولتي، ووطني، والسماء الصافية، قلبي نوارة في السجن، روحي خربة، ربيعي نورس مذبوح، وغدي

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 35.

زنزانـــة، والآن...الآن، أغلقــوا آذانكــم: أنـــا مـــن أمـــة تكـــره الشـــيطان، وترضـــع ابنـــه، هل لم تسمعوا؟ ".[1]

وزيـادة " لـم " فـي هـذا الموضـع يطبعهـا مقـام لمـتكلم، يطلـب مـن مخاطبيـه حجـب أسماعهم، يريد من وراء ذلك التعبير بصوت مسموع عن رؤيته لعالم مستبد ينتمي إليه، فيتظاهر بالتكتم، ويتخذ دور من يجهر بسر، ويعترف بـه أمـام نفسـه، فـإذا اكتشـف حضـور أشـخاص فـي الجـوار، أراد التأكـد مـن عـدم سـماعهم، واسـتدرجهم متلطفـا فـي مسـاءلتهم للاطمئنان على سلامة سره من التسرب، رغم أنّ " عبد الوالو " أراد مراوغة محاوريه؛ لأنـه يعلـم علـم اليقين أنّهم لا يفوتـون فرصـة الإطـلاع علـى أفكـاره، وآرائـه، وأنّ التظـاهر في الواقـع ينطبق عليهم، إذ لابد أنّهم سيجارونه بوضـع الأصـابع فـي الآذان، ويخادعونـه بالامتثال لطلبه؛ حتى يسمعوا ما يريد إخفاءه عنهم.

كمـا أنّ تظـاهر " عبـد الوالـو " بـالغفلـة، والسـذاجة مثلمـا تـوحي بـه الدلالـة الضـمنية لمطلبه من السامعين، ما هو إلاّ مشهد سـاخر مـن فضـولهم، وتطفلهم علـى حقوقـه الفرديـة، وحريته الشخصية.

أمـا تفسـير الخـرق النـاتج عـن زيـادة النفـي فـي الجملـة (هـل لـم تسـمعوا؟)، فسـيأتي توضيحه في مثال مشابه، يخص زيادة " لا " التي هي محور هذه الدراسة.

والحالتان الباقيتان تخصان زيادة " لا " في أسلوب الاستفهام، الحالـة الأولـى لا يبـدو على تركيب الجملة فيهـا خـرق لغـوي، فهـي تحتـوي علـى فعلين متتـاليين، يطلـب التصـديق بأولهما الذي جاء مثبتا مطابقا للمعيار، فـي حين لحق النفـي باستخدام " لا " الفعـل الثـاني. ويمكن اعتبار النفي زيادة، رغم أنّ بنية الاستفهام قد تمت في حدودها المعهودة؛ لأنّ دلالـة السياق اللاحق، تتجه نحو إثبات الفعل الذي عالجه الاستفهام منفيا، فقد سبق لمدير الخيـر: الإمـام فـي القصـة، وهـو يستفسـر " عبـد الوالـو " عمـا اقترفـه بمعيـة أصـدقائه، أن طلـب التعجيل بالاعتراف، ولما كان " عبد الوالو " كثير الشرود، والاستطراد، يفاجئ المصـلين الـذين اعتـرض سـبيلهم، ويـؤخرهم عـن العبـادة بحكايـا مدهشـة، وخيـال غريـب، ينبـع من تذكراته، ويعبر عن موقفه من المجتمع، والسلطة؛ فقد اضطر الإمام إلـى مقاطعتـه عدة مرات، يستعجل اعترافه لإقامة الصلاة، ومنها تدخله بعد طول استماع لـ " عبد الوالـو "، وهو يسترجع مسيرة حياته البائسة:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس"، ص 21.

" لم أقل لك احك لي قصة حياتك، قاطعه مدير الخير، وأردف بعدما سوّى عمامته، وحك بطنه: لا تراوغ، لابد أنّكم ارتكبتم ذنبا، لا يغتفر ".[1]

وقد وردت جملة الاستفهام المقصودة محتوية على النفي في مشهد الحوار، تعقب على تدخل الإمام، ومقاطعته:

" قصة حياتي... قلت لك يا سيدي أنّنا قتلناه... تذكرت، قد أبدو مهدارا، أو مضطربا، ولكن... هل تريد ألاّ أحكي لك قصة رديئة جدا؟ طيب، طيب، افتح أذنيك، أبعد عنك الدهشة، وأغلق فمك قليلا... ".[2]

والذي يفهم من رد " عبد الوالو " أنّه يغالط الإمام، ويسخر من لهفته، ونفاد صبره، إذ ينتظر الإمام اعترافا من " عبد الوالو " بما اقترفه، ولا يرغب البتة في سماع قصته، أو أيّ قصة غيرها، سواء كانت قيمة، أو رديئة، والغريب في الأمر أنّ " عبد الوالو " يتظاهر بالحكم على قصته بأنّها رديئة؛ ليتيح لنفسه فرصة سرد قصة أخرى، يتوقع من الدلالة الصريحة للجملة (هل تريد ألاّ أحكي قصة رديئة جدا) أن تكون مهمة، ومختلفة، غير أنّها جاءت مخيبة للظنون، تزيد في معاناة السامعين، وطول انتظارهم، فمضمونها يتناول قيمة الحياة الإنسانية عند أمم، تقدر عمر الإنسان بعد وفاته بعدد السنوات التي عاشها عيشة حقيقية، وماعدا ذلك من حياته فهو زمن ضائع، وعمر مهدور.

ولسوف يجد القارئ أنّ هذه القصة تنحدرامتدادا معنويا لقصة " عبد الوالو " في دلالتها على الإنسان المهمش المضطهد، وهو يقضي فترة عمره بين التسكع، ومضايقات السلطة، ولاشك أنّ تبعية القصة المذكورة لقصة " عبد الوالو " في الدلالة، تجعل منها قصة رديئة مثلها أيضا، وقد اعترف بهذه التبعية " عبد الوالو " نفسه حين قال في ختام سردها:

" وهل تدري ماذا قال لهم اللعين؟ عندما أموت اكتبوا على قبري: عمر بن عمر من بطن أمه إلى القبر، لاشك أنّها قصة وقحة للغاية ".[3]

وكل هذه الاعتبارات تقلب نفي الفعل (ألاّ أحكي) إثباتا (أحكي)، وتجعل من " لا " المدمجة في اللفظة المنحوتة "ألاّ " زائدة، تستأثر بوظيفة التضليل، والإيهام، ومشاكلة أقوال المتلقي، واهتماماته ظاهريا دون التجاوب معها، وتحقيق التطابق المطلوب.

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس"، ص 17.
[2] نفسه: ص 17- 18.
[3] نفسه: ص 18.

أما الحالة الثالثة فهي تحقق انحرافا مكشوفا عن المعيار النحوي، يخل بصيغة الاستفهام، ويعمي مدلولها بسبب زيادة أداة النفي، واعتراضها، وقد وردت الحالة في سؤال طرحه " عبد الوالو " على مخبر، نهره عن القهقهة في الشارع الرئيس:

"... ويتذكر كيف دنا منه رجل أسود قاتم، وسأله:

- لماذا فعلت هذا؟

- هذا إرثي في العالم، حتى جسدي ليس لي، بضاعة للآخرين، للدود، والحروب، والشوارع، أنا لست من فصيلة الزواحف، أنا عبد الوالو المسكين الذي اتهم في أوربا؛ لأنّه عربي، وهدم في بلاد خير أمة أخرجت للناس؛ لأنّه يمقت السير على بطنه: هل لا تحب الغناء أيها الزعيم؟ ".[1]

وقد ساق " عبد الوالو " بعد السؤال أغنية شعبية، رددها مشيدا بتقدم الدول الغربية، وازدهار العلم فيها، ناعيا على العرب، والمسلمين تأخرهم، وتآمر حكامهم على الشعوب، والحريات الفردية.

وقد كان مصير " عبد الوالو " بعد تحديه المخبر لطمة مفاجئة، وسجنا سحيقا، وسخرية لاذعة، تلقاها من عامة الناس المتواطئين:

" " قولوا للراقد خيّي راه القافلة سرات.

قطعت الصحاري، بلغت القسط المطلوب.

بالعلم المتين، الغرب حقق رغبات.

واحنا تهنا، والعالم فينا مغلوب.

هذوك دونوا التاريخ، زادوا صفحات.

واحنا عندنا، الكل يفهم بالمقلوب.

ياك سماهم بنهار القمرة ضوات.

واحنا بالليل، ذابت القلوب.

والسواقي جارية بدم الشعوب.

كيفاش الضحكة لينا تحلى."

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس "، ص 33.

ثم لم يدر كيف ارتسمت خمس أصابع على خذه الأيمن، ومن بعيد، من قبو سحيق، سمعه يخرخر: حمار بن حمار ".[1]

إنّ الإحاطة بخاتمة مؤسفة تعرض لها " عبد الوالو " ضرورية للغاية، فهي تكشف بوضوح جرأة السؤال، وصياغتها المنحرفة تعتمد على زيادة النفي لتسخير الاستفهام في تمرير خطاب خفي، يرغب في سماع الأغنية، وتقبل ما فيها من إهانة، و هجائية مينيبية.

فالظاهر من الجملة أنّها تتبع الأسلوب الإنشائي، وتحتوي على طلب يسعى " عبد الوالو " إلى الحصول عليه بالاستفهام، ولهذه الغرض استخدم أحد ألفاظه متمثلا في الأداة " هل ".

ومعلوم أنّ " هل " يغطي عملها طلب التصديق بالفعل فقط،[2] لكن " لا " فصلت بينها، وبين فعلها (تحب)، فعمل ذلك على خرق معيار نحوي، لا يجيز تركيب صيغة الاستفهام بهذه الطريقة، فـ " هل ": " حرف استفهام، يطلب به التصديق دون التصور، ولا يدخل على منفي ".[3]

إنّ زيادة " لا " في الاستفهام: (هل لا تحب الغناء أيها الزعيم؟) يعرض الجملة لما يعرف بالتكسير التركيبي (Dystaxie)، "حيث تكف الكلمات على أن تكون مجرد علامات متجاورة بسبب تعرض سلسلتها الخطية للارتجاج، كما ينتج عن تكسير التركيب تمدد في الجملة، وتحريف في مدلولها (Distorsion)؛ لأنّها تجعل مدلولها يتوزع إلى دوال عدة منفصلة عن بعضها البعض، وكل واحد منها لا يدرك بمعزل عن غيره ".[4]

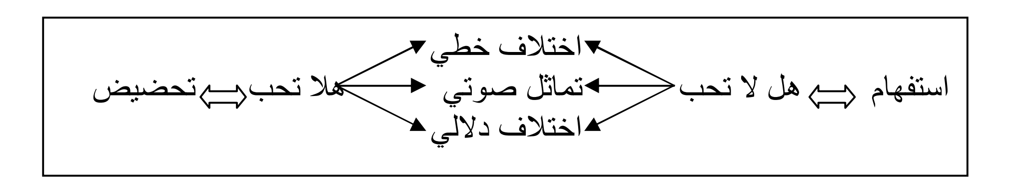
إنّ التسلسل اللفظي بهذا الفصل: (هل لا تحب)، إلى جانب تخصيص الفعل (تحب) للاستقبال تبعا لطبيعة الاستفهام، يعتبر جسرا لاجتماع الوحدات الثلاث عند التلفظ بها، حيث تصير متساوية من الناحية الصوتية مع الوحدتين (هلا تحب)، لأنّ القراءة (التلفظ) تعمل على إدغام (Imbrication) حرف الاستفهام " هل "، وحرف النفي " لا " بكيفية،

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس "، ص 33.
[2] انظر الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، ص 453.
[3] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص 232.
[4] رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، العدد 8، سبتمبر 1988، ص 24 - 25.

تجعلهما متداخلين مع الوحدة " هلا "، والناتج هو صورة من صور التلاعب بالكلمات، ترجع إلى التماثل الصوتي الموجود بين الوحدتين (هل لا تحب)، و(هلا تحب).[1]

ويمكن تحليل هذه الصورة كما يلي:



إنّ التماثل الصوتي الموجود بين (هل لا)، و(هلا) على وجه الخصوص يمهد لظهور تداخل آخر بين أسلوب استفهام، يبرز خطا ـ بغض النظر عن جوازه ـ، وأسلوب تحضيض، يتوارى تحته في صورته الصوتية، إذ أنّ (هلا) حرف منحوت، يصرف الدلالة إلى التنديم عند اقترانه بالماضي، ويصرفها إلى التحضيض، وتمني وقوع الفعل في حال ارتباطه بالمضارع.[2]

وبهذا، فالاستفهام هو الأسلوب المهيمن حسب التواجد الخطي، تدعم هيمنته علامة استفهام، أثبتت في آخر الجملة: (هل لا تحب الغناء أيها الزعيم؟).

أما التحضيض فهو الأسلوب المتنحي كتابة، رغم أنّه يسجل حضورا صوتيا، يكافئ الحضور الصوتي للاستفهام من خلال تطابق التلفظ بينهما: (هلا تحب الغناء أيها الزعيم).

وهذه الازدواجية الأسلوبية في الجملة تكون محصلة تورية ثقافية، تأخذ بمفهوم المجاز الكلي الذي " لا يعتمد على الثنائية: الحقيقة/المجاز، ولا يقف عند اللفظة، والجملة، بل يتسع؛ ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب، وفي أفعال الاستقبال ".[3]

ويلاحظ أنّ الجملة السابقة تتوفر على البعد النسقي بتفرعها إلى شقين دلاليين: أحدهما ظاهر متحكم، والآخر مضمر متنح، يتصارع معه من أجل الظهور، وهما يؤخذان

[1] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 78-79.
[2] انظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 69.
[3] نفسه: ص 69.

معا على مستوى كلي، ووفق نظرة شاملة، تجعل كلا منهما نسقا ثقافيا مميزا، يتداخل مع الآخر، ويزاحمه على احتلال الواجهة.

إنّ اعتبار الاستفهام، والتحضيض نسقين ثقافيين لا يتحدد بمجرد تواجدهما معا عند التلفظ، بل هو نابع من وظيفة نسقية، يؤديها كل منهما، فهما متعارضان انطلاقا من كون أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، والظاهر ـ وهو أسلوب الاستفهام ـ متحقق شكلا فقط، تكون دلالته الصريحة معطلة محرفة، يقوم الخرق اللغوي بنسخها، وتعطيل أداء التواصل بها، إذ لا معنى لطلب تصديق فعل منفي، يدخل في حكم اللاوجود حسب منطق الكلام.

وبقدر ما يعجز الاستفهام عن القيام بوظيفته الإخبارية (النفعية)، يستفيد التحضيض من الخرق اللغوي، حيث تلعب زيادة " لا " دورا حاسما في إحيائه، وبروزه أثناء التلفظ، فتتقوى وظيفته النسقية، وتطغى على وظيفة النسق الظاهر بما تمنحه من إثبات للفعل (تحب)، وترغيب في الإقبال عليه، وبهذا " يكون المضمر ناقضا، وناسخا للظاهر ".[1]

والجملة السابقة بتحقيقها لأهم شروط الوظيفة النسقية: تداخل نسقين، أحدهما مضمر مضاد للثاني، فإنّها تقتضي إجرائيا أن تحظى بقراءة خاصة، لا تعاملها كجملة أدبية، تركز على ذاتها فحسب، وإنما تنظر إليها باعتبارها حادثة ثقافية كذلك.[2]

والقراءة الخاصة تستقصي الدلالة النسقية، وهي دلالة ثالثة، تتوج الدلالة الصريحة، والدلالة الضمنية، وتزيدهما اتساعا، ويكون بعدها ثقافيا مرتبطا بالجملة الثقافية.[3]

وإذا عوملت الجملة السابقة ـ أو إحدى الاستفهامات الأخرى ـ على أنّها جملة ثقافية، فإنّ دلالتها النسقية تشير إلى أنّ الاستفهام، وهو النسق الظاهر، يدل على مراعاة العالم الخارجي، وأخذ الحيطة، والحذر في التعامل، والتعايش معه، كما يدل أيضا على التجاهل، والادعاء الكاذب، وإظهار الرغبة في الاطلاع، والمعرفة عبر الاستفهام حول الظواهر؛ لتفادي الصدام مع النظم، والقوانين السائدة، أو التعبير عن التظاهر بالخضوع، والاستسلام لمقتضياتها.

---

[1] انظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 77.
[2] نفسه: ص 78.
[3] نفسه: ص 73.

إنّ ملاحظة تصرفات " عبد الوالو "، وأقواله عند مواجهة المخبر، أو الإمام تعرب في كثير من الأحيان عن اضطراره إلى التجاوب السلبي معهما عند التواصل، ولجوئه إلى الحيلة؛ لتمرير خطابه الإيديولوجي تحت أقنعة من الخرق اللغوي.

إنّ الاستفهام يرتبط ارتباطا عضويا بالخضوع، وإعطاء الأولوية للآخر في الحكم، والتقرير؛ لأنّه يمثل السلطة سواء كانت جهازا حاكما، أو سلطة معنوية، يملك الإمام زعامتها، ولاشك أنّ لفظة (الزعيم) في كثير من الجمل، وفي هذه الجملة (هل لا تحب الغناء أيها الزعيم؟) تتحول إلى علامة على الاعتراف الشكلي بالسلطة القائمة، وهو اعتراف صنعته الثقافة بمختلف أنساقها، وعملت على ترويجه، وممارسة الدعاية له في مختلف مجالات الحياة، فاستقر في صورة رواسب أفعال لا شعورية في نفسية الإنسان، وصار آليات مهيمنة ،" مهمتها هي التحكم بالسلوك" [1]الاجتماعي، تعبر عن تحضره، وتصنع منه نسق مواطن منضبط، يسأل أولي الأمر في كل صغيرة، وكبيرة.

وترتد الدلالة النسقية للمضمر إلى العالم الداخلي للشخصية، تضم منه كل ما هو مناقض للنسق الظاهر، فهناك نسق المواطن المتمرد الرافض، يتحرك باستعمال أقنعة، ووسائل أسلوبية، لا تراعي المألوف؛ لأنّ صاحبها لا يعترف بأي سلطة قائمة، يراها مزيفة، أو فاشلة مهما كان نفوذها، إنه نسق يحمل طابع المعارضة، والدفاع عن حريات فردية، أو جماعية، تطالب بها النفس، وترغب في إشباعها، والمطالبة بإبقائها بعيدا عن أعين الرقابة، والمصادرة.

وعموما، فإن النفي ـ بزيادة " لا " في تركيب الجملةـ يشكل سمة أسلوبية ملفتة، يلاحظها القارئ في قصص " السعيد بوطاجين"، ويسجل تنوع مظاهرها التركيبية، حيث يغطي استعمالها الجمل بضربيها: اسمية وفعلية، وأشباه الجمل التابعة لهما، تلك المركبة من الجار والمجرور.

وقد ارتبط توظيف النفي في التراكيب اللغوية السالفة ببروز خصائص أدبية، أفرزتها انزياحات مختلفة عن الاستعمال العادي، فاكتسبت التراكيب بموجبها سمات إبداعية، ترغم القارئ على التوقف عندها، فلا يستطيع اختراقها مباشرة، والوصول

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 74.

إلى معناها بمثل السهولة التي ألفها مع الخطابات المعتادة؛ لأنها تخلت عن معانيها الجاهزة، واكتسبت دلالات جديدة، عمل السياق، أو اللامباشرة الدلالية على شحنها بها، وذلك بعدما خضعت لبعض العلاقات الجوارية، أو الاستبدالية:

1- يتجلى مفعول السياق في علاقات جوارية نشطة، لها القدرة على إحداث التقلب في البناء اللغوي، وهذا من خلال قوة تجاذب جانبي، تمارسها الوحدات اللغوية على بعضها البعض، وتنتهي بوضع حد لتداولية التركيب الجاهز، وإسقاط معناه المستهلك بأحد السبيلين:

أ - التناول المجازي الإلصاقي: يعاد فيه إحياء صياغة جاهزة بعلاقة استبدال مناسبة، لا تعتمد على علاقة تشبيه، أو مماثلة، بل تعول على إلحاق تركيب متداول بجملة من التراكيب الأخرى، تخضعه للدوران في فلكها الدلالي، وتحمله على استبدال معناه للانسجام معها في دلالة السياق.

ب - استخدام وحدة موسومة: توضع الوحدة اللغوية الموسومة في نهاية تركيب مألوف، فيشكل إلحاقها به طفرة، تحولها إلى عنصر مفارقة، ينحرف بالسياق الصغير (التركيب المألوف)، ويسوق دلالة مفاجئة، تصدم القارئ، وتخالف توقعاته المعروفة سلفا.

جـ - توظيف جملة رحمية: زيدت " لا " في بعض الجمل، فامتد مفعول النفي منها إلى الخطاب القصصي، ومنحها قدرة احتمالية على توليد كافة جمله، فقدر لها أن تتموقع في بؤرة دلالة مركزية، تحيط بها بقية دلالات الجمل الأخرى، وتدور حول نواتها؛ لتعمق أثرها، وتزيد ظلالها، وكثافتها الدلالية، مثل هذا التوظيف يلاحظ في قصتي "أعياد الخسارة"، و " لا شيء".

2- ويتجلى مفعول اللامباشرة الدلالية في استغلال أنماطها الثلاثة، والتركيز عليها لتفجير الطاقة الشعرية بكيفية مشابهة لما يحدث في الشعر، إذ يعول القاص في أسلوبه الفردي على تلك الوسائل الشعرية لتكثيف لغته، وإخفاء معانيها:

أ - نقل المعنى: استغله القاص في تطعيم لغته باستعارات تجاوب الحواس: استعارات التنقيص: [(+ كبير) (ـ كبير)]، واستعارات السخرية: [(+ موجب)/ (ـ موجب)]، والمبالغة: [(- كبير)/ (+ كبير)].

ب ـ الالتباس أو اللامعنى: وظف بطريقة خاصة في أساليب معينة، منها الاستفهام، والحصر، والمقاربة، وكان من نتائجه تشويه الدلالة الصريحة التي تشف من التركيب النحوي، والإيهام بمناقضتها من خلال الخرق اللغوي المفتعل (زيادة لا)، رغم أن السياق يتجه إلى تثبيت المعنى، والتشديد على تأكيده.

جـ ـ إبداع المعنى: أدت زيادة " لا " في بعض الجمل الاستفهامية إلى إبداع دلالة نسقية، ميزت الجمل بفعل ثقافي، يتوج الدلالتين: الصريحة والضمنية، ويتضمن ازدواجية دلالية، لها طرفان دلاليان متصارعان: سائد ظاهر في التركيب، ومضمر متنح منه، حيث يتحرك المضمر منهما في الخلفية، ليناقض السائد، وينافسه على امتلاك الواجهة.

الفصل الثاني:
صور التعويض في التعبير عن الزمن

تمهيد

تختلف صور التعويض التابعة للمستوى التركيبي عن غيرها، وحتى لا تلتبس بصور تعويض دلالية، تنتج الاستعارة والكناية اللتين تتحققان على محور الاختيار؛ فإن صور التعويض التركيبية تعنى باستبدال عناصر من السلسلة الخطية للملفوظ بعناصر أخرى، تربطها بها علاقات اشتقاقية، أو معنوية، أو أيّ نوع آخر يختلف عن المشابهة، ويتم ذلك كله على محور التركيب باستعمال عمليات لسانية، تخرق المعيار النحوي، وتصنف مع الرّخص الخاصة بإنتاج أنواع من صور "الميتاتركيب"، لم تحض بالعناية الكافية التي حظيت بها صور تبادل الدلائل (التقديم والتأخير)، وصور النقص (الحذف) قديما، وحديثا، بدءا بالجرجاني الذي عالج قضايا كثيرة، تدور حول الحذف، والتقديم، والتأخير بشيء من التفصيل في كتابه " دلائل الإعجاز "، وانتهاء بأغلب الباحثين عن الأسس اللسانية للشعرية القصصية العربية، حيث يعترف بعضهم بأنّه وظفها، ووجد في مساهمات الجرجاني إشارات متفرقة، وعناصر يمكن الاستفادة منها" لبناء القواعد الأولى لنظرية في الشعرية القصصية "[1]، وذلك اعتمادا على نظريته في النظم، والتأليف بتوخي معاني النحو، واهتداء بكشوفاته الباهرة في دراسة التقديم، والتأخير، والحذف، وتحقيقاته في فروق الحال، والفصل، والوصل، وغيرها من مسائل البلاغة، والنحو، أصبح من الثابت أنها" تشكل مفاتيح مركزية للنظر في الأبعاد الجمالية، والفنية للعمل القصصي "،[2] إذ تتيح الاستفادة من مفاهيمها، ومصطلحاتها المتطابقة مع نظيرات لها في الشعرية القصصية، وتفتح مجالات لتوظيفها في البحث عن الخصائص الشعرية لأي خطاب قصصي.[3]

ولئن أغفلت صور التعويض التركيبية في غالب الأحيان، فإنها لم تعدم تواجدها، واستمرارها، إذ عرفت العرب اِستعمالها منذ أقدم العصور، ولا زالت الكثير من الأمثال، والأشعار ترد إلينا، تحفل بشواهد عنها، فقد أثر عنهم قولهم: " أشأم من أحمر عاد "[4]، وهم يقصدون به أحمر ثمود الذي رمى ناقة صالح عليه السلام، كما كانوا يسمون الأشياء

---

[1] سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص 12.
[2] نفسه: ص 12.
[3] نفسه: ص 13.
[4] مصطفى عيد الصياصنة: ظاهرة الأمثال، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1412 هـ، ص 114.

بأضدادها، وتشهد سياقات كلامهم أنهم لا يعنونها، كأن يصفوا الأعمى بالبصير للتلطف، والملدوغ بالسليم رجاء للبرء، واسترجاع العافية، وغير ذلك من تعويضات الأسماء، والصفات، وتعتبر تعويضات التعبير عن الزمن بالأفعال من أهمّ الصور، ورثت، وشاعت في الخطابات العربية بكل أنواعها، سواء كانت أدبية، علمية، أو إعلامية، وظل الخطاب اليومي التواصلي يتوفر على جوانب استعمالية منها، فكثيرا ما يجري التعبير عن أحداث تاريخية ماضية بأفعال مضارعة، تتداول في التاريخ، والإعلام اِستحضارا لتلك الأحداث، وتجديدا لها، ونفس الشيء يقال بالنسبة للتعبير عن وقائع مستقبلية، يسخر الفعل الماضي لنقل تفاصيلها جزما بوقوعها، وإقناعا بقبولها.

وتشكل المصنفات النحوية القديمة مستودعات ضخمة، ومصادر أصلية للبحث عن صور للتعويض، يحكمها المعيار النحوي، تتنوع صيغها، وتختلف أنماطها، فيصعب حصرها، والإلمام بها جميعا، لكنّها تبين شيوع انتشارها عموما، وتحقق وجودها المستقل عن صور النقص التركيبي (الحذف)، وصور التعويض الدلالية الأخرى (الكناية والمجازات المرسلة، والاستعارة) بتحقيق الشروط التالية:

1. عدم إمكانية تقدير محذوف في الجملة، حيث يتعرف على الوحدة الموسومة كبديل، يقوم مقام وحدة أخرى غائبة، يكشف عنها السياق لوجود علاقة ما، تربطها بالأولى، وتحاول الاضطلاع بوظيفتها، فتجسد عنصر مفارقة في السياق، ومن أمثلة هذا النوع ما ذكره " السيوطي " متحدثا عن أداة النفي (لا)، وهي تعوّض الاسم (غير) في سورة الفاتحة، حيث يقول عنها " ترد "لا" اسما بمعنى غير، فيظهر إعرابها فيما بعدها نحو: غير المغضوب عليهم، ولا الضالين "[1]، وهو الإعراب الذي توخاه " الجرجاني" معتبرا " (غير المغضوب عليهم) صفة (الذين)، و(الضالين) معطوف على (المغضوب عليهم) "[2]، ممّا يدفع إلى القول بأنّ (لا) عوملت ـ و هي حرف ـ معاملة المضاف، فنابت عن الاسم (غير) المذكور قبلها، وحالت دون تكراره.

فإذا أمكن تقدير محذوف انصرفت الصورة إلى صور النقص التركيبي، ومنها حالات ما ينوب عن المفعول المطلق من صفة، و لفظ عموم، أو خصوص باِستثناء

---

[1] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج1، ص 224.
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991، ص 404.

المصدر المرادف الذي يمكن تصنيفه ضمن صور للتعادلات الدلالية، " تضم وحدات لسانية متماثلة دلاليا، أو تكاد مثل المترادفات ".[1]

2.غياب عنصر التشبيه في عملية التعويض التركيبي، لأنّ حضوره مؤشر على عملية تعويض دلالية، تتم على محور الاختيار، مثلما هي الحال في الاستعارة والكناية.

3. وجود قرائن لفظية، أومعنوية، تعتبر شواهد موضوعية على حدوث التعويض، وبواسطتها يحدث الربط بين المعوِّض، والمعوَّض، فيستحضر هذا الأخير مع بقية العناصر التركيبية، ويضبط انزياح التركيب؛ للشروع في بناء الصورة البلاغية.

والتحري عن هذه الشروط الثلاثة ضروري في دراسة التراكيب، ومن شأنه أن يساعد على تصنيفها، وبالتالي يؤدي إلى عزل صور التعويض التركيبية عن غيرها، ويقود إلى إضاءة جوانبها من خلال تمييز البديل، والوقوف على الأصل، وهذا كله بالاحتكام إلى معيار نحوي أول للغة الطبيعية، يراعى دائما في تحديد الانزياح، ووصف بلاغة الصورة المتشكلة في إطار نحو ثان، يستقر معيارا جديدا لتفسيرها، وقبولها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ التعويض قد يمس وحدة لغوية واحدة، وفي هذه الحالة، تحتل لفظة مكان أخرى، وعادة ما تكونان من نفس الجنس، بمعنى أن الفعل يخلف الفعل، والاسم يخلف الاسم، والحرف يخلف الحرف، ولعل أشهر مثال يتبع هذا النوع استعمال الحرف (على) بدل (في) للتعبير عن الزمن، وإعطاء الآجال، والمواعيد:

" لقد حددت لي موعدا على الساعة منتصف الليل نهارا ".[2]

فهذه الصورة التعويضية فرضها استعمال واسع، ومتداول، استمر يستهلكها، رغم أنها قائمة على قواسم معنوية بين الحرفين:

- في: أشهر معانيها الظرفية مكانا، أو زمانا، و تفيد الاستعلاء.
- على: أشهر معانيها الاستعلاء حسا، أو معنى، وتفيد الظرفية كـ في[9].

ويظهر أنّ المتداول قد أرسى مفعوله أيضا. فسلب معنى المظرفية من المحرف (في)، وهي أهمّ معانيه، وخص بها الحرف (على) بها، وهي من معانيه الثانوية، ورغم أنّ هذه الصورة التعويضية قد باتت مبتذلة؛ إلاّ أنها في أول استعمال لها كانت مبتكرة، ودلالة

[1] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص81.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 38.

الاستعلاء التي تحملها الأداة (على) تزيد في قوة الظرفية، وتوفر لها إيحاء بالتحكم في الزمان، والسيطرة على مجرياته في قياس فعاليات الإنسان، وتنظيم نشاطات قد تتكاثر، أو تتزاحم على وعاء زمني واحد يحتويها، وهذا ما يفسر كثافة استخدام (على) في ضبط المواعيد، وتحديد أوقات العمل، والدراسة، والاستقبال، وغيرها من أوقات هامة، ترتبط بمصير معين، يسعى إلى القبض عليه وتثبيته، أو تخطيه والتخلص منه، وليس أفضل من الاستعلاء في إتاحة الفرصة لرؤية فوقية مهيمنة، تعامل الزمن معاملة محسوس، يخضع لخدمة الإنسان، ويستجيب لتصرفه، ورقابته.

ويمكن لصور التعويض كذلك أن تشمل الجمل، فتنوب جملة عن أخرى، سواء كانتا من نوع واحد، أو من نوعين مختلفين، فقد تكون كل منهما فعلية، وقد تكون إحداهما فعلية والثانية اسمية، وهذه الحالات جميعا تطرق في تعويضات الوصل بالواو، نظرا لأهمية هذا الحرف في إعطاء معنى العطف المطلق، والإشراك التام في حكم إعرابي، أو معنوي، يصير دليلا على انزياح التركيب، وحدوث التعويض بعد الواو.

ولاشك أنّ هناك أنواعا عديدة من صور التعويض التركيبي، منها ما يتعلق بالتناص كتغير عنصر لفظي في قول مأثور، أو مقولة دينية، أو عبارة متداولة، ومنها ما يدخل في نطاق التعبير عن الزمن، وفيها تكون العلاقة بين المعوَّض، والمعوِّض اِشتقاقية، ومنها تعويضات الوصل، وتعويضات الضمائر، وتعويضات الأعلام، وغيرها...

وهذه الأنواع المذكورة جميعا تتواجد بشكل ملفت في قصص " السعيد بوطاجين"، تصدم القارئ بمفارقاتها، وتجبره على التوقف عندها في سياقات، تتميز بغرابتها، وانحرافها الظاهري عن المنطق، والتوظيف المألوف الذي يكرس أشكالا من الصيغ، يتوقع القارئ بناءاتها اللغوية واضحة المعنى، فإذا تعرضت للخرق جاءت مشوشة، ومركبة، تتخلل الخطاب كمنبهات قوية، تثير قارئا متوسطا (جامعا)، نادى بفاعليته " ريفاتير "، وألح على دوره في عملية التحفيز، والرصد، ومحاولة تأويل الدلالة، وهذه بعض صورها المثيرة للانتباه، والاستجابة:

1. تعويضات التعبير عن الزمن

يكتسب الزمن قيمة بالغة الأهمية، تظهر من خلال ارتباطه بأحداث، وأعمال، تعبر عن نشاط الإنسان، وتبقى ميزة لصيرورة الحياة، وحركيتها، ولما كانت الأعمال تتراوح بين التمام، واستمرار الحدوث، أو توقعه، وانتظاره، فقد انقسم الزمن بدوره إلى ثلاثة أقسام للتناسب معها، فالزمن الماضي لما تم من الأحداث، والحال (الحاضر) يضم ما يستمر حدوثه منها، والمستقبل يختص بما ينتظر الإنجاز، والتحقق، ووفق هذا التصور، جاءت أبنية الفعل في العربية متطابقة مع هذه الدلالات الزمنية، " فإذا قال: ذهب، فهو دليل على أنّ الحدث فيما مضى من الزمان، وإذا قال: سيذهب، فإنّه دليل على أنّه يكون فيما يستقبل من الزمان، ففيه بيان ما مضى، و ما لم يمض منه ".[1]

و تقسيم " سيبويه " للزمن يوضحه أبو سعيد الصيراني، فيرى بأن الزمن ماض، ومستقبل، وزمن كائن بالتزامن مع النطق، وهو الزمن الحاضر الذي عبر عنه " سيبويه " بالحد الفاصل بين ما مضى، وما لم يمض، وقد جعل " سيبويه" الماضي يسلك بناء واحدا هو صيغة " فَعَلَ"، وجعل الحال، والاستقبال الذي ليس بأمر يشتركان في بناء واحد هو: صيغة " يفعل "، ويفرق بينهما بقرائن لفظية كدخول حروف معينة على الفعل، توجهه نحو الاستقبال، وهي" سوف"، و" السين"، و" أن" المصدرية، ويعتبر هذا مذهب المبرد أيضا، يجاري " سيبويه " في كل تقسيماته.[2]

وعلى هذا النمط جاءت أصول نحوية، وضعها علماء البصرة، والكوفة، تقسم الزمن، وتضع أبنية الفعل للدلالة عليه، ولم يختلف عنهم النحاة المتأخرون الذين أقروا أقسام الزمن الثلاثة، وأبنية الفعل المقابلة لها، ذلك ما عكسته آراء ابن السراج (ت. 316 هـ) - وهو تلميذ للمبرد – وابن جني (320 هـ - 392 هـ)، وابن سعيد الأنباري (513 هـ - 577 هـ)، وابن يعيش (556 هـ - 643 هـ)، وابن مالك (ت 672 هـ)، وابن هشام (708 هـ -761 هـ).

[1] سيبويه: الكتاب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط2، 1977، ص 35.
[2] انظر عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، ج1، 1987، ص 29.

وتلخص الاتفاق بين هذه العينة من النحاة المتأخرين، ومن سبقهم من علماء، تزعموا مدرستي البصرة والكوفة قبل نهاية القرن الثالث الهجري، حول علاقة الزمن ببناء الفعل في نقاط جوهرية، تراعي بترتيب الآتي:

1- " أنّ الأزمنة ثلاثة: ماض، حاضر، ومستقبل.
2- لمّا كانت الأزمنة ثلاثة، كانت أبنية الأفعال ثلاثة: ماض، مضارع، و أمر.
3- أنّ بناء " فعل " يدل على الحدث الّذي وقع في الزمن الماضي.
4- وأنّ بناء " يفعل " " يدل على الحدث الذي يقع في الحال، أو الاستقبال، ويمكن تخليصه إلى المستقبل بإضافة السين، أو سوف إلى بنائه.
5- أنّ بناء " افعل " في الأمر يدل على طلب الفعل في المستقبل بصريح عبارة ابن جني، وابن مالك ".[1]

وهذه الصّيغ التي أقرها النحاة في التعبير عن أزمنة الفعل تعتبر أصلا، يغلب على أساليب الكلام في اللغة العربية، " وما خالف ذلك فهو مجاز فقط".[2]

وعلى أساس النحو الأول (الأصل) يتحدد هذا المجاز، ويصبح نحوا ثانيا، يكسبه الانزياح عن الأصل شرعية شيء، لا يعرف إلاّ بضده.

إنّ أبنية الفعل العربي، كما حددها النحاة، ونصبوها معيارا للقياس، تتحكم في الاستعمالات اللغوية التواصلية، ودراستها تعتبر من أهم المنطلقات الإجرائية في تناول أسلوبي، يقف على مواطن العدول عن المعيار، ويبحث في تحول الدلالة الإشارية لبنية الفعل من زمن أصلي، وضعت له، إلى زمن بنية أخرى، لا تكون حاضرة في التركيب. وإذا تعلق الأمر بالقصة، فإنّ هذه البنية المرتبطة بالزمن ذات علاقة وطيدة برواية الأفعال والأحداث، إذ لا يمكن تصور حدث في غياب زمن، يقع فيه، لذلك ترتب سلسلة الأحداث في الحكاية في تعاقب خطي، يكون انتظامه، ووتيرة سرده محكومين بصيغة الفعل المستخدم، وجملة قرائن زمنية أخرى، تساعد على إجلاء دلالته الزمنية، وإبرازها.

و لقد أثبت الدراسات الحديثة ما لصيغة الفعل المستخدم في القص من دور حاسم في تصنيف أسلوب الكاتب، والتوصل إلى رؤيته، أو رؤية شخصياته داخل العالم الروائي،

---
[1] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص 37.
[2] نفسه: ص 38.

ومن ثمة معرفة موقفه من الآخر، ومن ظروف العالم الخارجي عبر ما تشي به الميزات الأسلوبية من إيحاءات، و دلالات.

وانطلاقا من تمييز، قام به الألسني " بنفنيست "، لفت الانتباه إلى أهمية التفريق بين أسلوبين مختلفين في الكلام، يتمثلان في أسلوب الخطاب (Discours)، وأسلوب الرواية (Histoire)، وقد لوحظ ارتباط النوع الأول منهما بإبداء الرأي، والمناقشة، والشرح، وفيه يظهر المتكلم " مستخدما صيغا دون غيرها (المضارع، المستقبل...)، وضمائر معينة، بينما يستخدم الراوي في أسلوب القص صيغا فعلية معينة (الماضي الناجز- Passé simple، والناقص - Imparfait)".[1] واستخلص " بنفنست" أن تواجد هذين الفعلين الماضيين الأخيرين يسيطر على الأساليب الروائية في القصة القصيرة، والرواية، بينما ارتبط الماضي الآخر(Passé composé) بأساليب الإقناع، العرض، والشرح.

وتكملة للجهود، اتخذ " هارالد فاينريش" من تمييز " بنفنست" أرضية لبناء نظرية متكاملة، عرضها في كتابه (الزمن) بعد رصد مئات النصوص، ومتباعة علامات نصية ملفتة تتخللها، وثبت له تواجد الأسلوبين معا في الرواية الواحدة، حيث ينظم أسلوب الخطاب عملية التقديم، والتمهيد، وينطلق فيه الكاتب من زمن الكتابة الحاضر؛ ليسوق للقارئ رأيا، أو موقفا، يتوسل إقناعه به عن طريق العرض، الشرح، والتعليل، ويكون خير معين له على ذلك صيغة مضارع، تتوافق مع زمني الكتابة، و القراءة، لكنّه بمجرد شروعه في السرد يستبدلها، فتفسح المجال لصيغة الماضي الناجز (التام)، والماضي الناقص، وتبعا لحضور الأسلوبين وتناوبهما، اهتدى " فاينريش " إلى التسليم بوجود عالمين مختلفين: " عالم يعلق عليه، ويشرح، ويبيّن، نبدي فيه رأيا، ونقف منه موقف المحلل، والمعلّل، وعالم نرويه، تفصلنا عنه مسافة تطول، وتقصر في الزمن، نقف منه موقف الراوي المنفلت من حدوده، غير الملتزم به التزاما مباشرا، ومتوترا "[2].

وإذا طبقت نظرية " فاينريش " على صور التعويض الزمني في قصص "السعيد بوطاجين"، فإنّها تظهر تعلقا بأسلوب الخطاب الإقناعي، وتصدر عن نمط رؤية داخلية، يقع التبئير فيها على الراوي في القصص المعروضة بضمير المتكلم،

---

[1] أنطوان طعمة: " السيميولوجيا والأدب "، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد3، مارس 1996، ص219.
[2] نفسه: ص 219.

أو على شخصية رئيسة، يحاول صوت الراوي التواري وراءها؛ لإخفاء صلته بما تحمله من أفكار، حيث يتموقع خارج العالم المخبر عنه، ويجيئ مغايرا له في بعض القصص المسرودة بضمير الغائب، كما يتضح من التفصيلات الآتية:

2. المفارقة الزمنية في عنوان " ما حدث لي غدا "

يأتي في مقدمة هذه الصور عنوان المجموعة القصصية الأولى:" ما حدث لي غدا " إذ لا يخفي خروجه عن حد الاستقامة الذي وضعه " سيبويه " للكلام المفيد[15]، ودخوله في حالة من التناقض بين أوله، وأخره، فالتعارض واضح بين الفعل، والظرف الزمني المتعلق به حسب التحليل الآتي:

حدث: فعل ماض، تدل صيغته على التمام، والانقضاء.

غدا: اسم من أسماء الزمان الموقوفة على المستقبل أبدا.

ولمّا كان الظرف جامدا خاصا بالمستقبل، وحكرا عليه، فإنّه يستحيل إزاحته عن دلالته الزمنية، ولا يبقى إلاّ الرجوع إلى الفعل لتقدير انزياحه عن صيغة مناسبة، يحددها الظرف (غدا)، وينتخبها للانسجام معه، ومع دلالته التي تخلص الفعل للاستقبال، فيكون المضارع (يحدث) الصالح للحال، والاستقبال هو الوحدة الملائمة لهذا الدور، والتي جرى تعويضها في العنوان لأغراض جمالية، ودلالية:

ما حدث لي غدا = ما يحدث لي غدا = زمن الاستقبال.

لكنّ انزياح التركيب لا يتوقف عند هذا الحد، فهو مصدر بوحدة لغوية، يمكنها أن تتدخل بفعالية، وتدعو لإقرار بنية عميقة محتملة أخرى، تكون مؤولة بالنظر إلى أن (ما) قد تكون مصدرية، تسبك مع ما بعدها للحصول على المصدر، وذلك تبعا لمذهب ابن هشام الذي يحتج بقول الله تعالى: " ودّوا ما عنتم "،[1] أي ودّوا عنتكم، وقول الشاعر:

يسر المرء ما ذهب الليالي وكان ذهابهن له ذهابا.

أي: يسر المرء ذهاب الليالي.[2]

---

[1] سورة آل عمران، الآية 18.

[2] انظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 47.

ويبّين ابن هشام اختلافه فيها مع نحاة سبقوه، ويتفق مع مذهب " سيبويه " الذي يراها حرفا، يضاهي (أن) المصدرية، في حين يعتبرها " الأخفش "، و" ابن السراج " اسما بمنزلة (الذي)، يقع على غير العاقل، وهو الحدث، وهما يؤولان المعنى في الآية، والبيت السابقين على الشكل التالي: " ودّوا الذي عنتموه أي: العنت الذي عنتموه، ويسر المرء الذي ذهبه الليالي، أي: الذهاب الذي ذهبه الليالي ".[1]

لكنّ ابن هشام يرد تأويلهما، ويعتمد على السماع، والرد إلى الأصل (المعيار الأول)، إذ لم يسمع أحد من العرب يقول:" أعجبني ما قمته، وما قعدته "؛ لأنّ الاسم الموصول يحتاج بالضرورة إلى جملة بعده، تكون صلة له، ويتضمن ضميرا عائدا عليه، والبيت، والآية اللذان مرا، يفتقران إلى ذلك، مع أنّ الأصل في العائد أن يكون مذكورا لا محذوفا، مثلما ادعى " الأخفش "، و" ابن السّراج ".[2]

فإذا قدر أنّ (ما) حرف مصدري في الجملة: (ما حدث لي غدا)، فإنها تؤول مع الفعل (حَدثَ)، وتسبك للتوصل إلى المصدر (حَدَثٌ):

ما حدث = حَدَثٌ = زمن مطلق.

ما حدث لي غدا = حَدَثٌ لي غدا ⟵ لي حَدَثٌ غدا.

وتصير الجملة: (ما حدث لي غدا) بنية انتقالية غير مستقرة، وتبقى بنية سطحية ظاهرة، ينتقل منها إلى بنية عميقة مقدرة:(حَدَثٌ لي غدا)، تراعي الانسجام بين الدلالة، والبناء اللغوي، وتتضمن التوافق بين حدث، ووعاء زمني يتطلبه لحصوله.

أمّا إ ذا صح اعتبار(ما) اسما موصولا، فإنّ الجملة (ما يحدث لي غدا) تستقر بنية عميقة هي الأخرى، وسواء كان هذا، أو ذاك، فإنّ التأويل لا يخرج عن نطاق التمثيلين:

ما حدث لي غدا ⟵ ما يحدث لي غدا: حيث (ما) اسم موصول بمعنى الذي.

ما حدث لي غدا ⟵ ما يحدث لي غدا ⟵ لي حَدَثٌ غدا: حيث (ما) حرف مصدري.

ومهما كانت البنية العميقة صعبة التقدير، فالملا حظ أنّ الفعل المضارع (في الأولى)، والمصدر (في الثانية) متشابهان نسبيا في الإبهام الزمني، إذا قورنا بالفعل الماضي في البنية السطحية، ذلك أن صيغة المضارع " مبهمة في دلالتها الزمنية، وغير مختصة بزمان واحد، بل هي مشتركة بين الحال، والاستقبال "،[3] وكذلك المصدر

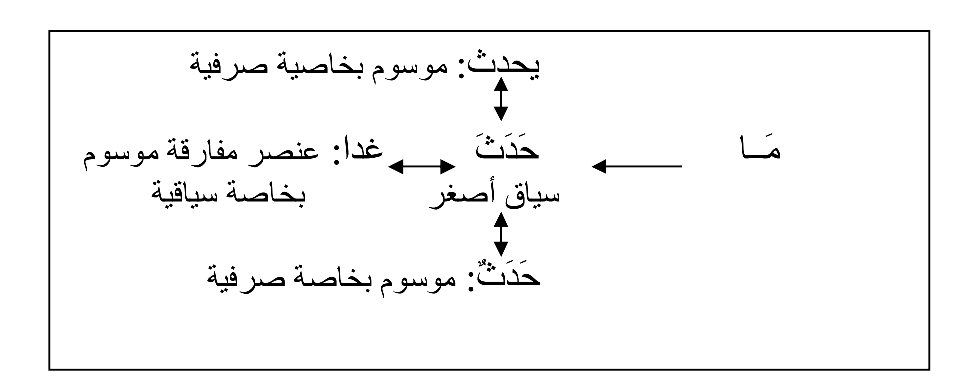
---

[1] انظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 48.
[2] انظر محمد محي الدين عبد الحميد: سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى، دار رحاب، الجزائر، د. ت.، ص 48.
[3] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص 81.

فهو بتعبير ابن جني:" كل اسم دل على حدث، وزمان مجهول "،[1] ويذهب سيبويه إلى أنّه يجري " مجرى الفعل المضارع في عمله، ومعناه ".[2]

وبسبب تردد المضارع بين الحال، والاستقبال، وانصراف الدلالة الزمنية للمصدر إلى المطلق، فإن كلا منهما يعجز عن إنتاج دلالة زمنية واضحة، الشيء الذي يبقيهما باستمرار في أمس الحاجة إلى قرائن السياق؛ لتحديد معالمها.

وتتراءى هذه الدلالة الزمنية موجهة بمخصص خلفي للزمن (غدا)، يخلصها للاستقبال، ولهذا السبب تبرز العلامة (غدا) عنصر مفارقة في السياق ضمن البنية السطحية (ما حدث لي غدا)، ويبرز في مقابل ذلك الفعل الماضي (حدث) كسياق صغير، يتنافر مع عنصر المفارقة في بعده الإشاري، ويتحدد معوّضا لصيغة المضارع (يحدث) والمصدر (حدث)، ويكون كل منهما حالة ثنائية موسومة، تتعارض مع الماضي، حيث يستحضر المعوّض: المضارع، أو المصدر في البنية العميقة، وينفي الانزياح الناتج؛ لاستعادة الملاءمة داخل السياق، ويمكن إظهار حالات الوسم على النحو التالي:



ورغم أنّ طبيعة الوسم ليست محددة في كل الأحوال، إلاّ أنّ الماضي في العربية غير موسوم، دلالته محددة واضحة، في حين أنّ الدلالة العامة للزمن الحاضر والمستقبل في المضارع، وكذا العلاقة بين الحدث المروي وعملية الكلام تتغيران تبعا للسياق.[3]

إنّ دراسة الوسم في ثنائياته المتعارضة تقود إلى رصد استجابة القارئ، وتبيّن أثر الكلام فيه، واستخراج السّمة الإبداعية في العنوان (ما حدث لي غدا) يتبلور من خلا ل

---

[1] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص 154.
[2] سيبويه: الكتاب، ج1، ص 189.
[3] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 46.

بـروز الحالـة الموسومة للثنائيـة: (حدث/غدا) فـي سلسـلة الكـلام، وتمظهرهـا اللافت ينبـه الملتقي، ويدفعه إلى الاهتمام بها، وتحليل مكوناتها للحصول علـى دلالات تمييزيـة خاصـة، يؤدي إغفالها إلى تشويه النص حسب تقدير " ريفـاتير " الـذي يـرى بـأن كل تركيـب لغـوي أدبي يحتفظ بقدرتـه علـى التبليغ، والتواصل، لكن السمة الإبداعيـة الكامنـة هـي مـن يتحكم في إبراز ما يسعى إلى تبليغه داخل سلسلة الكلام.[1]

وهـا قـد أبـرزت السـمة الإبداعيـة تعبيـرا بـالزمن الماضـي عـن حـد ث مسـتقبلي، فما الذي يراد تبليغه من وراء ذلك؟.

لقد كشف النحـاة، والبلاغيـون القدامى عن كثـرة وقـوع الماضـي بـدلا مـن المضـارع فــي الدلالــة علــى المســتقبل، حيــث أول ابــن الأنبــاري قــول الله تعــالى: " أتــى أمــر الله فلا تستعجلوه "،[2] بقولـه: " أتـى بمعنـى: يـأتي، أقـام الماضـي مقـام المستقبل؛ لتحقيـق إثبـات الأمر، وصدقه ".[3]

ويجاريه الخطيب القزوينـي في فكـرة الجـزم بـالتحقيق، فيشير إلـى الوظيفـة التنبيهيـة النفعية للخطـاب حينما يركز على المرسل إليه، فيكون " التعبير عن المستقبل بلفظ المضـي تنبيها على تحقق وقوعه، وأنّ ما هو للوقوع كالواقع ".[4]

بينمـا يركـز حسين نصّـار علـى الوظيفـة الذاتيـة الوجدانيـة للخطـاب، فيكـون التركيـز فيــه علــى المرســل، وتــأتي نيابــة الماضــي عــن المضــارع فــي تنــاول الأحــداث تعبيــرا عن " التفات ذهني؛ كي يبرز القائل تأكده من حدوث هذه الأفعال في الحال، أو الاستقبال، وتيقنه من ذلك، وكأنّها قد وقعت حقا، وانتهى الأمر".[5]

وهكذا، يتراوح اِستخدام الماضـي مكـان المضـارع في الخطـاب بين الوظيفـة الذّاتيـة الوجدانية، والوظيفة الإخبارية التنبيهيـة، وهو يتوجـه بقوة إلـى أولاهمـا فـي جملـة العنـوان: (ما حدث لـي غدا) التـي يتجسد فيهـا نمط الرؤيـة تبئيرا داخليـا علـى الـراوي ـ الشخصـية، تفصــح عنــه النســبة إلــى المــتكلم (لــي)، وتعطــي فكــرة عــن استشــراف حســاس للتجربــة الشخصـية، يدعمـه الحـدس، والخبـرات السـابقة، ويتكـئ فيـه الـراوي علـى جـزء مـن سيرتـه

---

[1] انظر
Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. Flammarion. Paris, 1971, p 31.
[2] سورة النحل: الاية 1.
[3] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص55.
[4] نفسه: ص55.
[5] نفسه: ص 55.

الذاتية، ويوفر له ضمير المتكلم حميمية سردية، ومقدرة فائقة على تعرية الذات، والغوص في أعماقها؛[1] لجمع معلومات كافية عن حدث متكرر، يرسم به معالم مستقبل غامض.

وبذلك يعتبر العنوان سابقة داخلية (Prolepse Interne)، " يكون الاستباق فيها إلى نقطة مندرجة في الزمن القصصي "[2]، يبلغها السرد لاحقا قبل نهاية القصة، إذ يتحقق الحدث الذي استشرفه الراوي.

3 . التعويضات الزمنية في التماثل بين السخرية والتواضع

وبإمكان القارئ أن يطلع على نمط آخر من المماثلة، لا يقل شأنا عن المماثلة بين الفكر، والخطاب، فالمتأمل لقصص " السعيد بوطاجين " لابد أن يلمح ذلك التماثل الأخلاقي بين التواضع، والسخرية، رغم ما يتواجد بينهما من تباين مهم من الوجهة الفنية، فالتواضع شيء ذاتي، وميزة من مميزات الشخصية الأخلاقية، وهو يتخلل سلوك الإنسان، ويستتر بين أقواله، وأفعاله، وهذا ما يجعله عاما غير منظور، يقبل الاستدلال عليه بالقرائن دون أن يرى، أما السخرية فهي تتبع أوضاعا سلوكية محددة، فتكون ضوءا خاصا منظورا، وموضوعيا، يولد التواضع، وبذلك تكون " السخرية هي الصفة الموضوعية لحادث، أو حالة، تثير فينا القدرة على التواضع ".[3]

وفي قصة " ما حدث لي غدا " تحمل أنسجة المناجاة المتعددة سخرية الشخصية من نظام، يتعقب مواطنيه بحشود من المخبرين، يلاحقونهم أينما ذهبوا، ويعدون عليهم الأنفاس، والحركات؛ ليزجوا بهم في السجون متهمين بمخالفات وهمية، لا يقبلها منطق سليم، ومع ذلك فالشخصية تساير الحدث إلى نهايته، رغم تنبئها المسبق بمخطط تكراره، وإمكانية تفادي مصير معروف، خاتمته السجن، دافعها الإمعان في المواجهة، والرغبة في تحدي مخابرات، تكبت كثيرا من الحريات الفردية، وهدفها التعريض بنظام قمعي، لا يفهم وضعه الصحيح في الدفاع عن المواطن، وحماية مصالحه، ولا ينجح إلاّ في تحقيق غلبته مرة أخرى، يراها في قهر كل من يحتج عليه، ويعارضه في الرأي:

---

[1] محمد بكر البوجي: تجليات الحداثة في الرواية الفلسطينية "عواء ذاكرة" لرجاء بكرية، الحداثة وما بعد الحداثة، أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون، ديسمبر 1999، منشورات جامعة فيلادلفيا، ط 1، 2000، ص 512- 513.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 119.
[3] ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، الطبعة الثانية، بيروت، 1980، ص 71.

" مددت له يدين حارتين، ولما استفقت من يقظتي، رأيت السجان يغلق الباب بسبعة مفاتيح " لست فرعونا يا سيدي "، وبعد ثوان عاد إليّ.

رأيته يدمدم كلاما غابيا مشيرا إلى إحدى الزوايا، وهناك أبصرت ورقة خطّ عليها: متهم؛ لأنّك مازلت تخجل، ومازلت مشوشا أيها اللعين ".[1]

وتستحوذ المجموعة القصصية الأولى " ما حدث لي غدا " على الصدارة في عدد مشاهد السخرية من نظام، يحاول عبثا وضع قيوده على الفكر الطليق، حيث تتردد مظاهرها في أربع قصص، تنتهي كل منها بتعرض الشخصية الفاعلة ذات الوظيفة الحدثية[2] للسجن، فتتقبله مكرهة؛ لأنّه يحد من حريتها، لكنها في الوقت نفسه تنجذب إليه، وترى فيه ملاذا، يقربها من موت حقيقي، تتصوره خلاصا لها من حياة فارغة تماثله:

أ- في قصة " خطيئة عبد الله اليتيم " تتجلى سخرية الراوي من قضاء متواطئ، فقد روحه، ورهن مصداقيته، فضيع صوت الحق، والعدل، والعلم، وقد رمز لذلك بقاض جاهل ألثغ، يعرض الراوي كلامه مشوها في تشكيلات كتابية، تكاد تخلو من المعنى، لولا ما يضمنه لها السياق من قيمة توصيلية، وقد أفرز التشويه تمييزا نطقيا لكلمات غير عقلية (Transrationnel) لا معنى لها، توحي بخلل فادح في بنية حكم، يمثل القاضي كناية رمزية عنه، وهذه الكلمات تمارس جاذبية خاصة على القارئ، وبفعل انفصالها عن مهامها التوصيلية، تتحدد أهمية الاستمتاع بها في صيغها النطقية، كما بين ذلك " شلوفسكي "[3].

"- (فشبحان من جعل حديث خيغ شلف عبغة لخيغ خلف) =

- (فسبحان من جعل حديث خير سلف عبرة لخير خلف)

- (للمغة الأخيغة أقول ما اشمك) = (للمرة الأخيرة أقول ما اسمك)". [4]

بينما يستدل على تواضع الكاتب من إحساسه الموحد العميق بأثر الظلم، وغياب العدل والحرية عن حياة الإنسان، يستشف ذلك من نظام التبئير (Focalisation) الذي أقره، فرغم أنّ الراوي غير مشارك في القصة، إلاّ أنّه اعتمد تبئيرا داخليا ثابتا (Focalisation interne fixe) عمد فيه إلى تضييق مجاله على نحو معين، يتماشى،

---

1 السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " ما حدث لي غدا "، ص 53.
2 انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 111.
3 انظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 81.
4 السعيد بوطاجين: المصدر السابق، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، الصفحتان 3 و 5 على الترتيب.

ورؤية شخصية " عبد الله اليتيم "، ووفق وجهة نظر متعاطفة، تتجه إلى جعلها شخصية بسيطة مظلومة، تتحكم في مادة المتن الحكائي.[1]

وقد ترتب، عن تعديل درجة الإدراك وحقل الرؤية، تكافؤ بين الراوي، والشخصية في مقادير رؤية، تتعدى المرئيات إلى العلم بالحقائق النفسية، والغيبية، فما يعرفه الراوي من نتائج، تستطيع الشخصية أن تتكهن به، وتدركه بالحدس من تطور الأحداث أمامها:

" لم يعلق عبد الله اليتيم، عرف أنّ التحقيق انتهى، والحكم صدر قبل التهمة، وأنّ الرصاصة إذا أفلتت من مخبئها لن تعود، وفوق ذلك كله؛ فإنّه لم يقتلع النجوم من حضن السماء، لم يسرق نسمة أو حجرا، ولد مظلوما، ويموت مثخنا بالدهشة، والتشنجات العصبية: خاتمة شيقة، تستأصله من مدينة الرذائل، والأحذية المكشرة المستلقية على الأفواه ".[2]

كما أنّ ما تجهله الشخصية عن مصيرها؛ يجهله الراوي أيضا، فتراه يختم سرده بتهكم لاذع، تحاشى فيه الحديث عن الحكم الصادر لعدم أهميته، أو لكونه تحصيل حاصل، وذكر بدله حكما آخر، أصدره البواب، وأقره القاضي: (تقبيل صلعة القاضي ثمانين مرة)، وكأنه بعمله هذا يصادر حكما جائرا، يرفض الاعتراف به، ويأبى مجرد إثباته لفظا تضامنا مع الشخصية، ودفاعا غير معلن عنها:

" وقبل أن يساق إلى حيث لا يدري أحد، سمع الناس يرددون بأصوات عالية، سمعتها الحجارة: يحيا العدل... يحيا العدل...المجد والخلود للسلطان ".[3]

ويعبر جهل الراوي بما سيقع للشخصية لاحقا عن تواضع كاتب ضمني، ينزل نفسه منزلة إنسان عادي بسيط، يحترم قوانين الغيب، وحدودها، ولا يحاول التطاول عليها، وهي لفتة أخلاقية، تنم عن احترام للنفس، ينبع من محدودية علم الإنسان، وضآلته البالغة مقارنة بعلم الله المطلق، كما أن هذا الاحترام يفسر بأنّه نوع من الخضوع لمقتضيات الواقع، ومعايشة له، لكن ما يميزه هو صدوره عن عقيدة إيمانية راسخة، تنظر إلى أمور الواقع بثبات، ويقين، لا يشوبهما ريب، أو اضطراب.

---

1 انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 158.
2 السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم"، ص 6.
3 نفسه: ص 12.

وترتبط السخرية في قصة " خطيئة عبد الله اليتيم " ببعض صور التعويض الزمني، فيظهر الحوار الساخر إجابات مفاجئة غير مناسبة، يرد بها " عبد الله اليتيم " على أسئلة المحكمة الاستفزازية، ومنها:

" – أين ولدت ؟

- عام 1999 في قرية، لا تختلف عن مأتم موشى بالنعرات، عمري خمسون، أو ثمانون فجيعة، وهذا يعني: عليكم اللعنة، ودمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس ".[1]

وقد أجيب السؤال عن مكان الولادة بذكر الزمن أولا (عام 1999)، ثم الموقع بعده (القرية)، رغم أنّ السؤال بأين يقتضي تقديم المكان في الجواب على تاريخ لم يسال عنه.

ويبرر هذا التعويض بتلاحم متين، يجمع بين الزمان، والمكان في نشوء الأحداث، والوقائع، فلا يمكن تصور أحدهما بمعزل عن الآخر، وإجراء التبادل بينهما في التعبير والتواصل يدل على طابع اللامبالاة في نظر الشخصية إليهما، إذ لا جدوى من تحديد فواصل الزمان، ومحطات المكان الموافقة لها في حياة غير محددة المعالم، يعوزها التطور، والنمو، فتكون من بدايتها إلى نهايتها أشبه بمأتم، يبتدئ بالوفاة، وينتهي بالتأبين، والتعزية، والسلوان.

إنّ هذا المقطع يشكل استمرارا لتناغم انزياحات، تنتج عن استعارات، ومماثلات الأضداد: (حياة/ موت، ولادة/ وفاة، عرس/ مأتم...) وتنسجم مع صور التعويض الزمني، والتعويض الدلالي في قالب من التهكم، والسخرية، فالتاريخ المذكور (1999 م) غير حقيقي؛ لأنّه مبدئيا إذا ارتبط بواقعة تنتمي إلى زمان فعلي، يقع في مجال المغامرة، فهو يتناقض مع عمر يترتب عنه، تبلغه الشخصية لاحقا: (عمري خمسون أو ثمانون فجيعة)، وتعمل (أو) هنا على إلغاء مصداقيته؛ لأنّه لا يحتمل اتساع الفرق بين العمرين اللذين تفصل بينهما (أو)، وتساهم في تعميق مدلول السخرية، واللامبالاة داخل السياق، ثم يختم المقطع بأسلوب دعاء، يقترن باستعارة ساخرة بالتظاهر (غير مباشرة)،[2] تعتمد على الكناية؛ لإخفاء المشاكلة اللفظية في الدعاء.

دمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس:

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم"، ص 5.
[2] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 85.

دمتم (الماضي) = لتدوموا (المستقبل) ← تعويض زمني.

رعاية (دال) ← عناية (مدلول 1) ← تضليل أوغواية (مدلول 2) ← استعارة ساخرة بالتظاهر.

الذي يوسوس في صدور الناس = (الشيطان) ← كناية.

والدعاء بالشر في الجملة يتخذ من التعالي النصي ستارا، يخفي شؤمه، وفضاعته، فهو مركب من تواجد جسدين لغويين، أولهما جملة الدعاء بالخير " دمتم في رعاية الله "، حذف منها لفظ الجلالة، وثانيهما آية كريمة من سورة الناس: " الذي يوسوس في صدور الناس "،[1] عوضت لفظ الجلالة المحذوف من الدعاء بالخير، وتقدمت كناية عن الشيطان، تقلب الدلالة، وتصرفها من الدعاء بالخير إلى الدعاء بالشر بشكل مفاجئ:

دمتم في رعاية الذي = جملة الدعاء + الموصول ← السياق الصغير (غير موسوم).

يوسوس في صدور الناس = جملة الصلة ← عنصر المفارقة (موسوم).

كما أنّ الدعاء بالشر والبقاء تحت سطوة الشيطان يوافق مشهد الموت، وانتظار البعث والجزاء؛ لأنّه يلوح بالخيبة والضلال، وينذر بالعقاب الشديد من الله، لذلك يمكن اعتباره حافزا محتملا بالنسبة إلى وضعية " عبد الله اليتيم "، يرسخ صورة مظلوم لا يجد أمامه من مفر إلاّ اللجوء إلى استدعاء قدرة الله، وقوته الغالبة لتسليط لعنته على الظالم، وتوعده بسوء عاقبة، يشير إليها الخضوع لفتنة الشيطان.

إنّ دعاء المظلوم على الظالم قادر على إقناع القارئ بعدالة قضيته، ومن ثمة فهو تحفيز واقعي،[2] يتأتى من جهة الخضوع للموافقات الاجتماعية، أما من جهة ما يوحي به من حوادث غيبية منتظرة، أقرتها العقيدة الإسلامية، فهو يشكل سابقة خارجية (Prolepse externe)، يكون الاستباق فيها إلى نقطة واقعة خارج الزمن القصصي،[3] خلافا للدعاء في قصة " الوسواس الخناس ": (تغمد الله روحه)[42]، الذي يعتبر سابقة داخلية، حيث توافقت نهاية القصة مع اختفاء " عبد الوالو "، ووجود مؤشرات على موته، رغم ما نقله الراوي عنه من قول، يفيد بقاؤه على قيد الحياة، إلاّ أنّ ما يهم القارئ

---

[1] سورة الناس: الآية 5.

[2] انظر محمد الباردي: في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996، ص 81.

[3] Gérard Genette: Figure III. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1972, p 114.

هو ديناميكية الدعاء في استشراف آفاق، قد لا يبلغها السرد، إلى جانب قيامه بوظيفة التحفيز، والإقناع.

ب- وفي قصة " الشغربية " يبدو التماثل بين السخرية، والتواضع مشابها لما هو عليه في قصتي: " خطيئة عبد الله اليتيم "، و " ما حدث لي غدا " اللتين سبق التعرض إليهما، فهناك سخرية من تأتأة أحد الوزراء، ومن مناصب للحكم، والسلطان، يتهافت عليها الفاشلون، ويفلحون في تقلدها، وهناك إحساس عام بالإحباط، ويأس مطبق، يطبع الشخصية الفاعلة بتكيف سلبي، تولدت عنه رغبة جامحة في وضع حد للحياة بالانتحار، فالحياة في نظرها مضيعة للوقت، وأنماط مكررة من السلوك، تبعث على القرف، وتولد الشعور بالذنب، كما تعترف الشخصية نفسها بذلك:

" بل أنّ شعورا بالذنب جعلني أحس بأنّي أسيء إلى القشرة الأرضية كلها، أنهض في عز الليل، وأقول للعابرين: السلام، وعليكم ما قلتم، أنعمتم صباحا، الدجاجة قبل البيضة، آكل، وأسعل، وأنام. هل هذه حياة؟ بل هذه وفاة؟ ".[1]

إنّ اختلاط الأمر على الشخصية ـ بفعل يأسها ـ جعلها تتخلى عن الإدراك السليم للأشياء والظواهر، وبلغ بها حدا، أصبحت لا تميز فيه بين الحياة، والموت، بعدما انحصرت مظاهر الحياة في الأكل، والسعال، والنوم، وأصبح الليل، والنهار امتدادا واحدا، تستوي فيه مظاهر كل أنماط الفعل، والقول، لذلك لا عجب أن تستيقظ الشخصية في الليل كما تفعل ذلك في الصباح، وتحيي الناس بتحية متناقضة، تخلف للقارئ صورة من صور التعويض الزمني:

أنعمتم صباحا (في عز الليل): أنعمتم مساء.

وهي صورة تتقاطع مع صورتين أخريين في قصة " جمعة شاعر محلي "، تتعلق بقضية توظيف بعض وحدات الزمن، أو أجزاء الليل، والنهار في سياق يتناقض معها، ومنها ما جاء في الحوار بين الراوي ـ الشخصية ـ، وصديقه الشاعر:

" – هل تريد أن تمشي بالفرنسية؟ فاجأت صديقي الشاعر.

- بالعربية أفضل، رد بفضول، وأضاف: هل تحب الطوفان؟.
- البارح سأذهب إلى الجفاف. أجبته، لكن أين هم الآن؟ ".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 55- 56.
[2] نفسه: قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 34.

إن وجود السين يخصص الفعل للاستقبال (سأذهب)، لذلك فالظرف المتعلق به (البارح)، والذي يعني الأمس، تنصرف دلالته إلى الاستقبال؛ لأنه اسم فاعل، جاء مقترنا بـ " ال " التي تعتبر موصولة بمعنى " الذي"، ولا تكون أداة تعريف في الجملة:

البارح = الذي يبرح: غدا.

ولو ترك الظرف على حاله دون تأويل، فإنّ الكلام يجاوز حد الاستقامة، ويتحول إلى ضرب من المحال، حيث ينتقض أوله بآخره.[1]

وكذلك الشأن في حوار لاحق بينهما حول امرأة حسناء، صادفاها:

" – ماذا قالت لك؟ سألني

- هل أبدو شيخا مسنا؟ سألته.
- في عنفوان الشباب تماما.
- قالت لي أشياء لم أكتشفها في نفسي، لأول مرة أعرف أنّي وسيم أكثر من اللازم، وأنّي مهذب بما فيه الكفاية، وأنّي جذاب، والغنى باد على وجهي، لقد حددت لي موعدا على الساعة منتصف الليل نهارا ".[2]

فإذا اعتبر أنّ اليوم مكون من الليل، والنهار، وأنّ لفظة اليوم يمكن إطلاقها على النهار أيضا، فموعد اللقاء يعاد ضبطه كالتالي:

منتصف الليل نهارا ← منتصف اليوم نهارا.

وذلك لوجود انسجام بين اليوم، والنهار، يقوم على ذكر الخاص بعد العام، وقبله كان التنافر سائدا بين الليل، والنهار، يكرسه تضادهما وتجاورهما في الجملة في الوقت ذاته.

ولاشك أنّ التعويضات الزمنية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتماثل بين الخطاب، والفكر وتعلقها بالسخرية، والتواضع يعمق مدلولها، ويزيد في أثره على القارئ، وهو يضع يده على حملات جريئة، يحاول الراوي فيها هدم نظام الزمن، وإبطال تواتره الطبيعي في قصص " السعيد بوطاجين " معتقدا أنّ الزمن العربي وعاء متجمد لا ينبض بالحياة، يشذ عن زمن حي تشهده بلدان أخرى:

---

[1] انظر سيبويه: الكتاب، ج 1، ص 25.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 38.

" في البلاد النائية، ينهض العطر في وقته، والضوء يموسق، فترقص الأيام، هناك الزمن سيد أنيق، لا يغمض له جفن، قصيدة خالدة، ونشيد، من الدقيقة الحرة يغزلون المتعة، والفكرة، والتجدد، ثم ينتشرون، وقد طهروا الصدر من الأتعاب، والتنهدات.

وهنا؟

الزمن إسفنجة عتيقة ملقاة على الطريق العمومي، الكناسون، والمكنوسون يمسحون أحذيتهم بخرقه الملوثة بالبين، والمكر، والأنوف المسكونة بالعطس، ومشتقاته ".[1]

وإذا بدت السخرية في قصة " الشغربية " سافرة، يسطع ضوؤها بطعم لاذع الوقع، فإنّ التواضع في مقابلها يتوارى في تلك النظرة الموضوعية إلى خواء الإنسان، وإفلاسه من القيم، وبلوغه درجة افتقاد الهوية، والإنسانية، تنقطع علاقته بالله، فيصير نظيرا للشيطان في تعاطي الشرور، وارتكاب المحرمات، توجهه أطماع، ورغبات محمومة إلى احتكار كل ما تصل إليه يداه، حيث تلمح هذه النظرة في محاورة ذلك المتحزب للشخصية، وهو يحاول ثنيها عن الانتحار، وإغرائها بالانخراط في الحزب، فترد عليه بهذه الاستعارة الساخرة بالتظاهر:

" – العن الشيطان أعبد الله.

- اعتراض، اسمي هذا الشيء، ما بيني، وبين الشيطان إلاّ الخير، إنّه مغبون مثلي، الطامعون احتكروا كل الشر، وما عادت له مكانة بيننا ".[2]

جـ - وفي قصة " اعترافات راوية غير مهذب " حاول الراوي عرض البداية في ثوب أسطوري، أضفى هالة ملحمية على الراوي، والشخصيات، والوقائع على طريقة الأساطير الإغريقية، فاستعار نماذجها في التسمية، ليظهر الحاكم " كيلليبينوس " مسيطرا على مدينة " هاكوساس " يتعسف في فرض قوانين جائرة على شعبه " طينوس " ويضيق على أفراده في التمتع بالعلاقات الإنسانية، حيث أضحى الحب محظورا بعد أربعة أيام من الزواج بموجب مراسيم وضعها " كيلليبينوس " تعاقب كل من يتجاوز الحدود، وتغض الطرف عن تنقله بين الجواري بغير حساب طمعا في إنجاب خليفة، يرث العرش.

وبهذا الصدد تأتي السخرية من نظام غير منطقي، يجيز لنفسه ما يحظره على غيره، دون حاجة ملحة، أو سبب وجيه، ويتلاحم التعويض الزمني مع بعض مشاهد السخرية

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 34.
[2] نفسه: قصة " الشغربية "، ص60.

مسبغا على الزمن رؤية جديدة، ترجع بحاضره إلى غابر الأزمنة، وتعقد موازاة بين الاعتداءات القمعية السائدة في " هاكوساس "، وممارسات الإنسان البدائي، يطبق نظام الغاب، والبقاء للأقوى، ويستبيح لنفسه كل شيء، يرى في حرمان الآخرين منه تمام سلطته، ونفوذه:

" وفي قديم الزمان، أي في حوالي 1984 م، كانت الأرصفة مقمطة بطقوس الحلال، والحرام، " حلال عليّ حرام عليك " يقول الخزاف للطين، ووقف الرفاق مصروعين، ينظرون للمستقبل الذي مضى، والماضي الموشك على الانقراض ".[1]

وتظهر سنة 1984 م تفسيرا لما قبلها في أول المقطع السردي بتواجد الحرف (أي)، وهي سنة تبدي تعارضا- في زماننا الراهن - مع قديم الزمان، يفرضه انتماؤها إلى الزمن الحديث، وكذلك الفعل (مضى) الدال على الانقضاء، والتمام، فإنّه لا يتناسب مع مستقبل غير متحدد، لم يبلغ بعد، لذا فهو يعوض فعلا مضارعا، تقبل بنيته الدلالة على الحاضر، وتحتمل الدلالة على الاستقبال في حال وجود قرينة لفظية (المستقبل):

في قديم الزمان أي حوالي 1984 م ← في حديث الزمان أي حوالي 1984م.

ينظرون للمستقبل الذي مضى ← ينظرون للمستقبل الذي يمضي.

ومن الضروري التذكير بأنّ التحول الدلالي الطارئ على صيغة الماضي (مضى)، لا يمثل دلالة الصيغة الصرفية الإفرادية،[2] وإنما يعبر عن دلالتها في سياق، تتحكم علاقاته في التتابع الخطي لعناصر سلسلة التركيب، وتساعد بعض قرائنه المعنوية، واللفظية على كشف جهة زمنية، يستهدفها الراوي، ويريد تبليغها للمتلقي بشكل بارز تحت غرض بلاغي، يرمي إلى وصف المستقبل بالمضي تقليلا من أهميته، وانتقاصا من قدرة وقائعه القادمة على إحداث التغيير في حياة الناس، وهو ما يعطي لاستخدام صيغة الماضي بعدا إشاريا سيميائيا، يحمل الإعلان عن انغلاق الزمن، وتوقف مساره الحركي من جهة مستقبل انسدت أوضاعه، وتفاقمت أزمته، فلم يبق للناس فيها إلاّ العيش على تفاصيل الماضي، وذكرياته، وما استمر من أحداث آيلة للزوال، وحياتهم بهذا المعنى كمن يقف مشدوها، يتابع نهايته الوشيكة، ومصيره المقدر:

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب "، ص 65.

[2] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ج1، ص 64- 65.

(ووقف الرفاق مصروعين، ينظرون للمستقبل الذي مضى، والماضي الموشك على الانقراض).

ويعثر في قصة " السيد صفر فاصل خمسة " على بعد إشاري مطابق، يوحي به نفس الفعل (مضى)، يمتزج بسخرية الراوي ـ الشخصية- من مدير معهد اللغة العربية، وهو يعقد اجتماعا، يتوخى من ورائه إدخال مقياس الأسلوبية ضمن المواد المقررة، فيلقي على الأساتذة خطبة مطولة، يتحدث فيها عن الاحتلال الفرنسي، ونجاح ثورة التحرير في إجلائه، ناسيا موضوع الاجتماع، وبعد فوات الأوان يحاول تدارك الوضع، لكنه يفشل في مسعاه، ويتخيله الراوي، وقد صار قردا، باغته حارسه ليعيده إلى حديقة الحيوانات، وينتهي الأمر حينئذ بتأجيل الاجتماع، وتكرارعقده على عادة العرب:

" وبعد ساعات من الجلوس والسماع، تقرر تأجيل الاجتماع إلى يوم مضى، قيل أنّه سينعقد في الغابة، والعهدة على القائل السيد جحش الله الذي لا يؤمن أبدا ".[1]

إنّ تأجيل شيء لابد أن يعني إعادة برمجته، وإرجاء فعله إلى أجل لاحق، يتم تحديده، لكن الفعل (مضى = يمضي) يصادر هذا التحديد، ويعيده إلى الماضي حسب رؤية ذاتية، ترى فيه إعادة تافهة، وصدى ضعيفا لنسخ مكررة من اجتماعات سابقة، من الأجدر نسيانها؛ لأنّ الاهتمام بما سيقع مستقبلا يتحدد بما يضيفه إلى قيمة الإنسان، وعلمه، فإذا لم يخطط الإنسان بمقتضى هذا العلم، والقيمة تعرض إلى السخرية، وهي حال مدير متعجرف، يبدي صرامة كبيرة في عقد الاجتماعات، واحترام آجالها، لكنه لا يراعي مقام الحال، والحديث، فيضيع جهده سدى، ويسيء إلى سمعة العلم الذي يمثله، ويكون نجاحه في حشد المجتمعين حوله شبيها بنجاح عجلة في دورانها، فهو لا يفلح إلاّ في فرض رغبته، وتحقيق إرادته بعقد اجتماع جديد، وتكرار دورة أخرى.

4. اسم الفاعل والدلالة المعجمية المضلّلة

ولعل أطرف صور للتعويض الزمني، تصادف في قصص " السعيد بوطاجين "، تلك الخاصة باسم الفاعل، لما فيها من مفارقة زمنية، ومقابلة ضدية، قد يستعصي حلها

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، ص 22.

على القارئ غير المطلع، إذا لم يراع صلتها بالأفكار، ونمط الرؤية المستخدم لنقلها، ونقل وعي الشخصيات المتعلق بالزمن، وعلاقة ذلك بالأسلوب المتبع لتنظيمه، وتقديمه.

وقد استعمل فيها جميعا اسم الفاعل المقترن بالألف واللام (ال)، واسم الفاعل كما هو معلوم عند النحاة، إذا كان نكرة منونا، فإنّ الأصل فيه أن يدلّ على الحال أو الاستقبال، وتقتصر دلالته على الماضي فقط، إذا كان مضافا، أمّا إذا اقترن بالألف واللام، فإنّ جمهور النحاة يجمعون على صلاحيته للدلالة على الأزمنة الثلاثة، ولا ينصرف إلى أحدها إلاّ بتوفر قرينة لفظية، أو معنوية، وهو يعمل عمل فعله مطلقا في كل الأزمنة دون شرط، لذلك يصحّ القول: جاء الضارب زيدا أمس، أو الآن، أو غدا.

واعتبر النحاة أنّ (ال) موصولة بمعنى الذي، أو التي حسب دلالة اسم الفاعل على الجنس، " واعتبروا أن " ضارب " محلّ " ضرب " إذا كانت الدلالة على الماضي، أو محلّ " يضرب " إذا أريد به الدلالة على الحال، أو الاستقبال".[1]

الضارب أمس = الذي ضرب أمس.

الضارب الآن = الذي يضرب الآن.

الضارب غدا = الذي يضرب غدا.

وقد أخذت هذه الآراء عن " سيبويه " الذي يرى أنّ وجود " ال " في اسم الفاعل منع عنه التنوين، وعوضه؛ ليرشح اسم الفاعل لآداء معنى الحال، أو الاستقبال، ووجود " ال " أيضا في اسم الفاعل يمنع إضافته، ويصير بمنزلة هذه الإضافة موفورا له الدلالة في الماضي.[2]

إنّ مرونة اسم الفاعل المقترن بالألف واللام في سياقات مختلفة مصدرها ديناميكية الأبعاد الإشارية التي يستطيع اكتسابها بسهولة من العلاقات الجوارية، ويتفاعل معها، ومن غير هذه الديناميكية تبقى صور " السعيد بوطاجين " شططا لغويا، يفتقر إلى مرجعية نحوية قادرة على تقديم مسوغات مقبولة لتبرير لا نحوية التراكيب الناتجة، إذ تسمح الديناميكية بوقوع الانزياح السياقي الناتج ضمن أطر مقبولة، لا تتجاوز درجة انزياح حرجة، تكفّ عندها لغة الخطاب عن الدلالة، كما حدد ذلك كوهن،[3] ويلاحظ أنّ كل هذه الصور توظف صيغة اسم الفاعل المشتق من فعل لازم، وفي حالته هذه، إذا كان نكرة

[1] عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ص 187.
[2] سيبويه: الكتاب، ج1، ص 181.
[3] انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 180.

يدلّ على الزمن الحاضر في غياب ظروف الزمن، وحروف الاستقبال، أو الأفعال الناقصة، ولا يخرج على دلالة الحال إلاّ بمقيّد منها.[1]

وينتظم اسم الفاعل داخل هذه الصور في شكل ثنائيات ضدية متقابلة (السنة القادمة/ العام الماضي، الأيام القادمة/ الأسابيع الماضية، الأسابيع الماضية/ الشهور الآتية)، تعمل على إشاعة كثير من اللبس، والتعتيم في سياقاتها، وتتعالى على المعنى الجاهز مستدعية إعادة تأويله، وابتكاره.

وترد إحدى هذه الصور في خطاب مباشر، يتمثل في حوار الراوي ـ الشخصية- وصديقه الشاعر حول قضية تحرير فلسطين من نير الاحتلال الصهيوني، فتبدو السخرية طافحة بالمرارة، والألم من كثرة وعود جازمة، وتصريحات متضخمة، تلوكها ألسنة العرب، والمسلمين، تتعهد بقهر اليهود، والثأر للشهداء، والآرامل، والأرض المسلوبة، إلاّ أنّ الواقع يكذبها؛ لأنّها صادرة عن نفوس ميتة " القبور الجوالة "، لا يرهب الأعداء سطوتها، ولا يقيمون وزنا لصدى كلامها، ولا يستحق أصحابها إلا اللعن، والاحتقار:

" وقال الشاعر: يا شمس الشتاء العنيهم، ما عدت أبصر، ما عدت أسمع، هذه العين التي سمعت كذبكم، سأقتلعها، وأفقأ الأذن التي رأت الدم يهاجر، ما صفقت الرجل الواحدة، واليد لا تكفيها الأصابع، لذلك يبدو الشعر بلا رأس، وربطة العنق بلا عنق، ولذلك يتوجع الشجر، وقد ارتدى حشرجات محلية، تدمي الأظافر، ويا قدس ارجميهم لعلهم يستيقظون.

-أي هراء هذا؟ إنّك لست نذرا بالتقدم يا صاحبي، لقد ولّى وقت الشعر، وهلت مواسم المناسبات، حرام أنّ تحسّ كثيرا أيها السيد المتخلف، قل لي ماذا كتبت في الأيام القادمة؟

-كتبت سماء، ووطنا عربيا بذيل، وأذنين طويلتين.

-ثمّ ماذا؟

-وكتبت مشنقة بحجم الأمة، وأملا ينزف، وفي الأسابيع الماضية، سأرسم تفاؤلا صغيرا أذره، وحكاية حلوة عن الأدمغة المصدّرة.

-ألم تكتب بندقية محشوّة بالسمّ؟ ألم تكتب خريطة في زيّ حصان، وتاجرا يشدّ الشكيمة؟ إلى الشيطان إذن أنت، وذريتك، وقصائدك، وأنفك الأيمن".[2]

---

[1] انظر إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1980، ص37- 38.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 40.

وواضح من الحوار أنّ السخط بلغ حدا يصمّ الآذان، ويعمي الأبصار، بل إنّه يعطّل الحسّ، ويشلّ آليات الإدراك الطبيعي للأشياء، ومنه تنبع الثورة على الزمن، مادام يرهن الواقع العربي، ويطبعه بالضعف، والثرثرة، والغياب التام لفاعلية التأثير، ومثل هذا الحوار يعبر عن حكاية الأقوال التي يتولاها خطاب الشخصية، ويسميه " جنيت " الخطاب المنقول،[1] وهو أسلوب مباشر يتلقاه القارئ مباشرة من الشخصية، بعد إزالة المسافة السردية المترتبة عن وساطة الراوي، لذلك اعتبرته " بواكسارو " " المادة الوحيدة التي يمكن أن تتقدم دون تدخل الراوي"،[2] الذي يحتفظ دائما بأهم وظيفتين رئيستين إلزاميتين:

أ- وظيفة القصّ أو الرواية (Fonction narrative): ويتمثل في إيراد عالم الحكاية، ونقله بنمطي السرد والتمثيل، ويسميها " دولوزل " وظيفة التصوير، وهي إجبارية عنده.

ب- وظيفة المراقبة، أو وظيفة التنظيم والتسيير والتحكم: (Fonction de régie ou de contrôle): وتتمثل في انتقاء ما يقدمه، واختيار نمط السرد الذي يريده، وإدراج كلام الشخصيات في سرده، والتمهيد لذلك بأفعال القول، والشعور(هجس، قال).[3]

إنّ هاتين الوظيفتين تعكسان بوضوح سلطة الراوي، وهيمنته على الخطاب، ففي الحوار السابق يجد القارئ نفسه إزاء مشهد (Scène)، تعرض فيه الأقوال والآراء، ويبدي فيها الراوي نوعا من المراقبة المحدودة، يسمح فيه لشخصية من شخصياته القصصية بظهور كلامها منظما بالتقديم، والنقطتين، والمطة الدالة على تغير المتكلم، ولمّا كان الراوي طرفا في المغامرة، ومماثلا للعالم المخبر عنه، فإنّه باستعراض كلام الشخصية المشاركة له (الشاعر) يمارس هروبا من التطرف، والانفراد بالرأي، وطلبا لإجماع مقصود، يضمّ صوت الآخر، ويكسب تعاطف القارئ، فلا يحسّ هذا الأخير بالتعارض بين خطاب الراوي، وخطاب شخصياته، لأنّ التعارض مصدره اختلافهما

---

[1] انظر جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص 80.

[2] Mercedes Boixareu: Fonction de la narration & du dialogue dans la princesse de Clèves. Coll Archives des lettres modernes. Paris, 1989, p 53.

[3] انظر جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، مجلة آفاق، العدد 8، سبتمبر 1988، ص 85. وانظر كذلك الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 139- 140.

في نمط السرد، والرؤية، فتكون الأفضلية لصالح المشهد، لما له من طابع تمثيلي تفاعلي، يجد القارئ نفسه فيه أمام أفعال، تؤديها الشخصيات بالقول.[1]

وتتخذ قضية فلسطين في الحوار موضوعا، تدور حوله انشغالات الشاعر، والراوي، وتتبلور فيه أفكارهما، ومواقفهما، وعلاقة أحدهما بالآخر، فينكشف الاتفاق، والائتلاف بينهما في وجهة نظر خاصة، تقزم الوضع العربي، وتقر سلبية بلدانه، وتخاذل حكامه عن استرجاع فلسطين مكتفين بالكلام والتنديد، كما يظهر انسجامهما في التواصل، فهناك تطابق كبير في السنن اللسانية التي يوظفانها، خلّف تكافؤا ملحوظا في مقدرة كل منهما على فهم الآخر، وبالأخص في تأويل خروق لغوية، يتواطئان على استعمالها، لكن هذا لم يمنع اختلافهما في الموقف النهائي من الأزمة العربية، إذ يبدو الشاعر متفائلا بعض الشيء بما سيأتي، بعدما كان ميّالا إلى التشاؤم، والمطالبة بالانتحار الجماعي، ويخالفه الراوي الذي بدا غير آبه بتنديد الشاعر في أول الأمر، ثمّ تطور موقفه إلى المطالبة بشن مزيد من الحرب النفسية، وتسليط الهجاء على الأمة المتخاذلة، لينتهي إلى التبرم بالشاعر، وعدم الاقتناع بكتاباته، ممّا جعل الحوار يتميز بوظيفة إيعازية (dialogue injonctif)،[2] دفعت الراوي إلى اتخاذ موقف فكري آخر من الشعر، يتمثل في تصنيفه ضمن خانة الوعود العربية الخائبة، ويختم الراوي حكايته بإبراز وظيفته التأويلية أو الإيديولوجية (Fonction idéologique)،[3] من خلال صلة خفية، عقدها بين فلسطين، والزمن العربي الراهن، يصور بها الأدب بضاعة كاسدة، لا تعرف طريقها إلى المستهلكين، فتظل مكبّلة غير قادرة على شحذ النفوس، وإحداث تغيير، يبلغ مستوى المطابقة بين الأقوال، والأفعال، حتى ينتزع اعتراف الذات بوجودها، وإحساسها بحركية الحياة عبر تغيرات الزمن المتواترة.

إنّ كلام الراوي، والشاعر في الحوار- شأنه شأن أي حوار بين شخصيات روائية في عمل أدبي ما - يتميز بوضع خاص، فهو كلام يتصلّ بواقع متخيل، تتمّ الإشارة إليه، والإحالة على معالمه، " لكنه يمثل أيضا فعلا، هو فعل تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة "،[4] فإذا سأل الراوي: " ماذا كتبت في الأيام القادمة؟"، وأجابه الشاعر:

---

[1] انظر تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد8، سبتمبر1989، ص 47.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 231.
[3] نفسه: ص 142.
[4] تزفيطان تودوروف: المرجع السابق، ص 47.

" كتبت سماء، ووطنا عربيا بذيل، وأذنين طويلتين "، ثمّ أردف " وكتبت مشنقة بحجم الأمة، وأملا ينزف، وفي الأسابيع الماضية، سأرسم تفاؤلا صغيرا، أذره، وحكاية حلوة عن الأدمغة المصدّرة "، فليس معنى هذا أنهما ساخطان على الوطن العربي، ويائسان منه فحسب، بل معناه كذلك أنّهما يؤديان أمام القارئ فعلا آخر، فكل منهما يركب جملة، يحرف الزمن، ويعكس ترتيبه باستخدام الدلالة المعجمية لاسم فاعل، يقترن بالألف، واللام: القادمة بمعنى الآتية، أو المقبلة، وضدها الماضية بمعنى الخالية، أو الذاهبة، رغم أن السياق يرفض المعنى المستقل للوحدة اللغوية، ويعيد صهره مع مكونات الأخرى: (أفعال ماضية، أفعال مضارعة، حروف استقبال)، تنتج الدلالة الكلية، وتقرها.

ولتفادي تعارض الدلالة المعجمية للوحدتين: (القادمة/الماضية) مع الأفعال المصاحبة لهما في التعبير عن الدلالة الزمنية، يستنجد بالدلالة الزمنية المرنة لاسم الفاعل المقترن بالألف واللام، فهي الوحيدة القادرة على تغيير وجهتها الزمنية؛ للتكيف مع الأفعال المصاحبة، والانسجام مع دلالة زمنية، يزكيها السياق، ويمكن تحليل ذلك كما يلي:

1- ماذا كتبت في الأيام القادمة؟ = ماذا كتبت في الأيام التي قدمت؟

التي قدمت = التي مضت = الماضية.

ماذا كتبت في الأيام القادمة؟ = ماذا كتبت في الأيام الماضية؟ (دلالة الماضي).

وربط الصلة بين الوحدتين (القادمة/الماضية) تحكمه علاقات الحضور، ويصنف ضمن مجموعة الكلمات المستبدلة بالمعاني المرتبطة (المترادفات والمتضادات)،[1] ومعناه أنّ الوحدة الأولى استبدلت بالثانية لبروز التضاد بينهما في المعنى المعجمي داخل السياق.

وينطبق القول ذاته على الجملة الثانية مع فارق الدلالة على الاستقبال:

2- وفي الأسابيع الماضية سأرسم تفاؤلا صغيرا... = وفي الأسابيع التي تمضي سأرسم تفاؤلا صغيرا...

التي تمضي = التي تقدم = القادمة.

وفي الأسابيع الماضية سأرسم تفاؤلا صغيرا... = وفي الأسابيع القادمة سأرسم تفاؤلا صغيرا... :(دلالة الاستقبال).

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص59.

إنّ دلالة فعل تركيب الجملة لا تنحصر في اعتبار الشخصية تتكلم، أو تقول شيئا، فلها دلالة مماثلة لحقيقة أفعال، يتمّ تحقيقها بواسطة اللغة، وهذه الدلالة تكون مشدودة، تتجاذبها الذاتية، والموضوعية، فتتأرجح بينهما بدرجات مختلفة، تنطلق من كون الكلام ملفوظا (Enoncé)، وتلفظا (Enonciation) في نفس الوقت، يجعلانه حائزا على مظهر موضوعية من جهة انتسابه إلى ذات الملفوظ، ومحتفظا بمظهر ذاتي من جهة صدوره عن ذات إنسانية، تتلفظ به، وكل جملة تحمل هذين المظهرين بنسب متفاوتة،[1] إلاّ أنّ الجملتين السابقتين تميلان بالحوار إلى الذاتية، فدلالتها تتعلق بالذات المتلفظة، وتلتصق بها التصاقا وثيقا، إنها دلالة فعل هدم للزمن " العربي "، وثورة على نظامه المألوف من خلال الثورة على أشكال التعبير اللغوي عنه، ودعوة صريحة إلى إعادة تشكيله من جديد، لعله ينبض بحياة هادفة، افتقدها الناس في تخبطهم على غير هدى، فضاع معها جوهر الزمن، وتبلدت الذات فاقدة إحساسها به، وقد ترددت الدعوة إلى مراجعة الزمن في باطن الراوي، وتفشت في هواجسه متسربة إلى ما يخامره من أفكار، حملتها مناجاة، سبقت الحوار مباشرة، ومهدت لفعل تركيب الجملة الخارقة للمعيار النحوي:

" يا صقيعا كن نارا، ووباء عليهم، أعد الأحبة إلى ملكوت التراب الهارب، وعلى الأخاديد ارسم خارطة أخرى لزمن، يلقح بقلوب آهلة بالضوء " هجس الألم.[2]

ويكتسي اختيار يوم الجمعة كفضاء زمني للقصة بعدا إشاريا هامّا، يضاف لإحساس تكريس الذات بتوقف آليات الزمن عن الدوران، إذ رغم قداسة هذا اليوم، ومنزلته عند المسلمين، فإنّ تحويله إلى عطلة، قضى على حركة الحياة، وحيويتها، وبعث إحساسا بالفراغ، والموت، جعل الراوي يصور العاصمة في مستهل سرده، وكأنّها قبر متطاول عملاق.

ويتظافر الطابع الاستفهامي، والإنكاري مع ذاتية الأسلوب المباشر في الحوار، فينتهيان به إلى التلون بخصائص خطاب إنشائي ذي نزعة إقناعية، تهدف إلى تحقيق نوع من الموضوعية على ما يطرحه من نظرة خاصة، تنتقد أوضاع الزمن العربي المتدهورة، ويسعى الراوي إلى إثباتها، وتعميمها بإقحام شخصية مثقفة، تشاركه موقفه، وتشدّ انتباه القارئ، تلتمس تعاطفه مع التوجه الإيديولوجي الثائر على الأنظمة العربية.

---

[1] انظر تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 48-49.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 40.

وفي صورة أخرى لاستخدام اسم الفاعل في تحريف الزمن، تتمادى سلطة الراوي في الاستبداد بالرأي، فيحاول التستر على موقفه، ويتفادى استحضار شخصية، ينطقها بلغتها، ويعبر معها عن أفكاره، مثلما فعل في الحوار، إذ يلجأ إلى الخطاب غير المباشر، فيؤدي بأسلوبه كلام راوٍ آخر، يتبادل معه السرد عن طريق التناوب (Alternance) في قصة " الوسواس الخناس "، حيث يقوم السرد " بحكاية قصتين متداخلتين في آن واحد، بإيقاف إحداهما طورا، والأخرى طورا آخر؛ لاستئناف ما توقف عنده من أحداث فيها"،[1] إحدى القصتين على لسان راوٍ أول، يقع في المستوى الأول للقصّ، والثانية على لسان راوٍ ثان، يقع في المستوى الثاني، ويتواجد داخل ما يرويه الأول، وكل منهما خارجي، لا ينتمي إلى عالم المغامرة التي يقوم بسرد أحداثها، إذ أنّ " كل حدث يقصّ إنّما يقع في مستوى آخر غير مستوى عملية السرد التي هو نتاجها ".[2]

ورغم أنّ الراوي الثاني غير مشارك في الأحداث التي يقدمها، يصنف راويا غيريّ القصة، لا يكون " مسؤولا عمّا يقدمه من أخبار" حولها،[3] إلاّ أنّ الراوي الأول يستغل موقعه في المستوى الأول للقصّ، ويتدخل في قصة الثاني: يتهمه بالكذب، وانعدام الأمانة، ويصدر حكمه عليه بناء على وظيفة الشهادة (Fonction testimoniale) التي يملك زمامها في" سحب ثقته من الأخبار التي يشك فيها، أو لا يصدقها"[4]:

- " قال الراوي - وهو مخلوق كذّاب لا يؤتمن - إنّ السلطان طبّق سياسة التقشف في السنة القادمة، ولهذا منع الضحك، وقد أعلنت الصحف - في السنة القادمة أيضا - أنّه سيقضي على عنصر الألم، وأنّ علماءه يكدّون لتطوير دواء، يجعل المواطنين صالحين جدا، وفي العام الماضي - إن شاء الله - سيصبحون في حجم الأرانب، لماذا؟ للقضاء على أزمة الحزن، والسكن، والخناق الاقتصادي الذي تفرضه الدول الإمبريالية الكافرة، قبحها الله، وأسكنها فسيح نيرانه...".[5]

وإذا كان الراوي الأول يتخذ من صفة الراوي العليم ميزة أساسية، أهلته وفق نمط الرؤية من الخلف للتحكم في الراوي الثاني، وتحريكه مثل بقية شخصياته التي يسبر باطنها، ويحيط بأفكارها ومشاعرها، فتراه يثق فيه، ويتيح له الفرصة لاستكمال قصته

---

[1] تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 44.

[2] Gérard Genette: Figures III. Ed Seuil. Coll Poétique, 1972, p 238.

[3] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 100.

[4] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 141.

[5] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس "، ص16.

المتكاملة مع قصة الراوي الأول، ويعطيه حرية واسعة في توظيف لغته وأسلوبه، لذا فعملية التكذيب لا يمكن أن ينظر إليها إلاّ من زاوية كونها محض سخرية، أبرزها الراوي الأول ظاهريا بتدخل مباشر في عمل الراوي الثاني: (قال الراوي - وهو مخلوق كذّاب لا يؤتمن-)، يحمل انتماءه إلى زمن الكتابة، ويحجب به الراوي الأول تدخلا ثانيا منه في عمل الراوي الثاني، يعتبر الفريد من نوعه في قصة " الوسواس الخناس " كلها، ويتمثل في تعليق أسلوب الراوي الثاني، وتغطية الأفكار التي يحملها بخطاب غير مباشر، يطغى عليه أسلوب الراوي الأول، حيث يخلو له الجو لنقل أقوال السلطان مخضعا" الكلام للغته هو، ووجهة نظره "[1]، ولهجته التهكمية، ويستدلّ على هذا الأسلوب غير المباشر بغياب النقطتين بعد فعل المقدمة (قال)، وحضور " إنّ " التي تكسر همزتها لوقوعها محكية بالقول[2]، تشكل " حالة رابط تبعية لاستقدام الخطاب غير المباشر"[3]، إلى جانب حضور الضمير " هو " الدالّ على الراوي الثاني، والمعبر عن متلفظ به: الراوي الأول.

وتكون محصلة التدخل صرف النظر إلى شخصية الراوي الثاني، والانشغال به عن تسلل الراوي الأول إلى خطابه، يتصرف فيه بأسلوبه، وينظم مادته كما يشاء، حيث بدا الخطاب غير المباشر بعد تصرف الراوي الأول، وكأنّه أسلبة لخطاب سياسي، ينهض على تشديد نبرة خطابية ذات أغراض دعائية، سخّرت لها الوسائط الأسلوبية الخاصة بالإقناع، والشرح، والتعليل:

أ- الجمل الاسمية الأصلية المصدّرة بـ إنّ، وأنّ للتأكيد والإثبات (3 مرات).

ب- الجمل الفعلية الفرعية المصدّرة بلام التعليل للشرح والتوضيح (3 مرات).

جـ- الجمل الخاصة بالدعاء: قبحها الله، أسكنها فسيح نيرانه، ثمّ قدمها في أشكال أطباق اللحم المسلوق.. وكلها بلفظ الماضي، والمعنى للاستقبال (6 مرات).

د- استخدام صيغة الماضي لإبراز الحدث الذي ترويه: طبق، منع، أعلنت، وهي أحداث تتعلق بالسلطان، تحتل واجهة الخطاب، وتستأثر بالضوء فيه.

---

[1] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 224.
[2] انظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 179.
[3] آن بانفيلد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ترجمة بشير القمري، مجلة آفاق، العدد8، سبتمبر 1988، ص 96.

هـ ـ استخدام صيغة المضارع منفردا، أو مقترنا بالسين، يبقي الأحداث التي يرويها في الخلفية، وهي أحداث تخص رعية السلطان في مجملها، وللمضارع هنا وظيفة أخرى هي المطابقة الزمنية للحدث؛ لأنّه" زمن الصيغة الخطابية بامتياز" كما يقول جنيت[1].

وفي الحشد البلاغي المصطنع للخطاب تكمن سخرية الراوي من السلطان، أرادها تورية، تمارس فعلها الثقافي من خلال مضمر دلالي، يتوارى في ثنايا خطاب مزدوج، يتضمن المعنى، ونقيضه، فيتظاهر بتكذيب الراوي الثاني، ويكيل مدحا مفتعلا للسلطان، وثناء معظما لمشاريعه، ويستبطن تكذيبا للسلطان نفسه، واستهزاء به، وبوعوده الوهمية التي لا هدف لها إلاّ تقزيم رعية، تعاني من كل أشكال المسخ، والتخدير، وترتب في مصاف الحيوان تحت تهليل الدعاية، والوسائل الإعلامية الموالية.

ولعل القارئ يجد ضالته في الربط بين السخرية من وعود الحكام العرب، وخيبتهم في إسعاد شعوبهم في هذا الموضع، وسخرية أخرى تشهّر بعجز وعودهم عن تحرير أرض فلسطين من قبضة اليهود في قصة " جمعة شاعر محلي "، ليقف على التماثل الأخلاقي فيهما بين السخرية، والتواضع النابع من نظرة عميقة، ورؤية نافذة إلى الواقع في متخيل سردي، تدركه الذات، فيثير فيها حالة من الشعور بضعف الإنسان، ومحدودية قدراته، كما يقف أيضا على توحّد الرؤية، واستمرارها في القصتين، ليستطيع لمّ أجزاء صورة تتكون في الذهن، وتظهر دون عناء كبير تقوّض البناء الداخلي للمجتمعات العربية، وعبث الزعماء بمصالح الشرائح الشعبية، وقمعهم تطلعاتها إلى رفع الغبن، وتحقيق العدالة الاجتماعية، ونتيجة لذلك يأتي البناء الداخلي لهذه المجتمعات مهزوزا، يفتقر إلى التماسك في المواقف العربية تجاه قضايا مشتركة، منها قضية فلسطين.

إنّ الأبنية الهشة للواقع تطبع الزمن بالعار؛ لأنّه يسجل أحداثها، ويحفظها للتاريخ، والراوي يستشعر وظيفة الزمن، ويقلقه هاجس ارتباطه بما يمر به الوطن العربي من أحداث مخزية، استحالت معها الحياة إلى وقائع تافهة، وأقوال مكررة لا روح فيها، ولا حيلة أمامه إلاّ في تجاهل الزمن، ومد يد التحريف إلى نظامه، وتجميد الإحساس بحركته احتجاجا على الرتابة، والجمود، وغياب تغيير حيوي، يطال مستجدات الحياة، إن استخدام فعل تركيب الجملة يعتبر مباشرة للتحريف الزمني، تحققه لغويا على الأقل في مستوى الخطاب كإنجاز فردي، يبرز تميّز الذات، وحساسيتها تجاه روح العصر،

---

[1] جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة، مجلة آفاق، العدد 8، سبتمبر 1988، ص62.

وتشابكاته الإيديولوجية التي رهنت قيم الإنسان الروحية، وعطلت قواه النفسية بما حملته من تناقضات، وفراغ زحف دفعة واحدة على حياته، فأصبح الزمن تحت مجهر الذات الباطنية قيمة مطلقة، لا تخضع لأي مقياس، أو تصنيف، وللذات كل الحرية في التعبير عنه بأي تركيب لغوي تريد، مستغلة مرونة اسم الفاعل المقترن بـ " ال " في السياق، ومتجاوزة دلالته المعجمية:

" إنّ السلطان طبّق سياسة التقشف في السنة القادمة".

القادمة = التي قدمت = الماضية (دلالة الماضي).

وكذلك:

" وفي العام الماضي ـ إن شاء الله ـ سيصبحون في حجم الأرانب".

الماضي = الذي يمضي = القادم (دلالة الاستقبال).

ويلاحظ أنّ الدلالة الزمنية تتجه نحو الماضي بتواجد الفعل الماضي (طبّق) في السياق الخاص بالجملة الأولى، لكنّها تنصرف للاستقبال في الجملة الثانية تحت توجيه حرف التنفيس " السين" الداخل على الفعل المضارع، واسم الفاعل في هذه الجملة، أو تلك يتكيف مع دلالة السياق، ويكتسبها.

وتتجلى ذاتية الراوي، وهواجسه الزمنية في أنصع صورها، وهو يطبق تقنية الاستباق الخارجي، حيث يتقدم في المغامرة على أنّه إحدى شخصياتها، " ويكون حضوره مدعاة مماثلة بينه، وبين بقية الشخصيات الأخرى "[1]، وتتوافق البؤرة مع شخصيته التي تصير موضوعا، يتكفل من خلال الحكاية بنقل إدراكها، وأفكارها، وهو في هذه الحالة يجمع بين الصوت، والرؤية (من يروي+ من يرى أو يدرك)، ويصير " ملزما بتبرير ما يعرضه من أفكاره، وأفكار غيره"[2]، فيعتمد على ما يتيحه له الاستشراف السردي من مرونة، " لا حد لها تقريبا في تلخيص تطور باطني، يمتد على زمن طويل"[3]، وينقل تدفق أفكار، وأحاسيس، تتعاقب بعد أن فجرتها مناجاة سابقة، تعلق فيها حديث النفس بالعوز، والحاجة إلى النقود، حيث صار الشعور بفراغ الجيب في المناجاة جسر العبور إلى شعور آخر، أشد قسوة، وفظاعة منه، يتمثل في الشعور بالوحدة، والخواء الروحي،

---

[1] سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص 275. وانظر كذلك ص 193.

[2] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 101.

[3] Dorrit Cohn: La Transparence intérieure. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, p 81-51.

واحتباس الذات في ضائقتها تحت وطـأة الماضي الذي عانته، والتذمر من ترقب مستقبل، لا يحررها:

" في الأسابيع الماضية، ستظل جيوبي محفوفة بالصدى، وأبي لهب، وأبي عطب، وأبي نهب، وأبي هرب، ومشتقاتهم، كما حدث في الشهور الآتية تماما، وفي حلقي الفتية تتعثر الكلمات، ويذبل الأمل في العثور على سنتيمتر من الصداقة؛ لأكسي صورتي العارية مثلي، وأنا أعرف كل الخلائق، غير أنّي مكثت وحيدا، ثمّ وحيدا، وأحببت صنوبرة بعيدة عن الظلال المقرفصة حول الشفاه، وفناجين الدم.

أطفأت سيجارتي في صدري، وأشعلت أخرى، ثمّ رحت أتأمل عباد الله، وهم يدخنون، ويبتسمون، ويتحدثون، ويضحكون، ويقولون السلام عليكم، وعليكم السلام، كيف حالك؟ أنا بخير، والحق أنّي حسدتهم؛ لأنّي لا أعرف إن كنت بخير أم لا، وكل ما أدركه أنّ فراغا غير منحاز يرفرف في روحي، فراغ بمعاهد كالمزامير."[1]

وإذا كانت السابقة الخارجية في السرد تشير إلى حدث واقع خارج الزمن القصصي، أي تكهن بالعوز والحاجة، لا يبلغه السرد عند نهايته، فإنها تقترن في الوقت نفسه بلاحقة مشتركة، يقع بعض امتدادها خارج الزمن القصصي، وبعضها الآخر داخله[2]، يمثلها استقرار الفقر قبل بداية القصة، واستمراره عبرها إلى نقطة خارجها، وهما معا يعبران عن انفعال الراوي ـ الشخصية ـ إزاء وضع اجتماعي، يوسم بالانسداد، والفشل في التكيف، كما يفصحان عن دوره في إبراز معرفته ومواقفه، ورؤيته الخاصة للزمن، حيث يوفر له السرد بضمير المتكلم سهولة في التأرجح بين وجهة نظره كراوٍ، يستحوذ على حق استخدام الوظيفة التأويلية، والعالم الذي يضطلع بالحكاية عنه، وهوما يؤهله للتمتع" بالإقامة في النظامين معا"[3]، لكنّ نظرته تأتي متذبذبة، رغم ثبات يلاحظ في موقفه من الزمن، إذ أنّ معرفته الكبيرة بالناس، وطبائعهم، وعاداتهم تتراجع فجأة أمام جهله بحقيقة نفسه: (لا أعرف إن كنت بخير أم لا)، فيظهر ضعيفا مهزوز الثقة، وتنكشف دلالة أخرى، مفادها أنّ تحريفه الزمن ليس نابعا من ومضة حدس، تستشرف الآفاق، وتتجاوز عتبات المستقبل فحسب، بل مردّه أيضا يأس جاثم على نفسه، أفقده الأمل في ربط صداقة،

---

1 السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " ما حدث لي غدا "، ص 101.

2 الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص118 - 119.

3 ولفغانغ كايزير: من يحكي الرواية، ترجمة محمد إسويرتي، مجلة آفاق، العدد 8، سبتمبر 1988، ص 74.

تخلصه من الوحدة والفراغ، فكان اليأس دافعا قويا للتمرد على الوجود، وقد جرت العادة أن يكون الزمن أول من يتلقى ردة فعل الذات، وثورتها.

وتفسر الدلالة الزمنية لاسم الفاعل على غرار المثالين السالفين، وتبقى الإشارة إلى ما في هذه الصور جميعا من مقابلة: (السنة القادمة/العام الماضي، الأيام القادمة/الأسابيع الماضية، الأسابيع الماضية/الشهور الآتية) يمكن اعتبارها نمطا إشاريا، ونموذجا من نماذج السيميائية اللغوية، يتوغل به المبدع إلى بعض الظواهر الكونية، أو الاجتماعية، أو النفسية[1]، ومن ثمّة فهي تساعد على فهم ما يخفى من أبعاد دلالية في النصوص؛ لأنّها تنتمي إلى أحد أنماط اللامباشرة الدلالية، وتقوم بإبداع المعنى (Création) من خلال المبدإ التنظيمي المعتمد في تكوينها، وذلك بتشكيل التراكيب، والوحدات اللغوية في السياق على هيئة أزواج، أو ثنائيات ضدية، فتضمن لها المزاوجة مدلولا شعريا مبتكرا، قد لا يتسنى لطرفي الثنائيات حمله، إذا وردت علاماتها منفردة في سياقات أخرى[2]، وتعمل العلاقات الناشئة، وجاذبية التقابل بين أطراف هذه الثنائيات على تحويل السياق إلى نظام متوازي البناء، له " فاعلية في خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها "[3].

ويمكن الاهتداء إلى فهم الأبعاد الدلالية للثنائيات بالتماس حسّ التوحّد بين أطرافها، والاعتماد على فعلي التشابه، والتضاد لقبول اجتماعها، وانسجامها، رغم ما بينها من انفصال، وتغاير، ولتحقيق ذلك، فإنّ إعمال النظر في ضدية الفضاءات الزمنية ضمن الثنائيات كفيل باستخلاص سمات التشابه، والتضاد بينهما، فالتشابه قائم من زاوية النظر إلى أنّ كلا من الماضي، والمستقبل يعكس وضعا مستقرا، يعيشه الراوي، ويشهد فيه استمرار الوحدة، والفراغ الروحي، والحاجة المادية؛ أمّا التضاد فهو قائم من جهة النظر إلى حقيقة كل من الماضي، والمستقبل على حدة، فالماضي واقع، طبعته الأحداث على الذاكرة، فهو أليف بالنسبة إليها، رغم سلبيته، أمّا المستقبل فهو خيال مبهم، ومخيف، ومحاولة الراوي رسم بعض حدوده مرجعها الحذر، والخوف من المجهول، لذلك يبقى الماضي، والمستقبل قطبين متباعدين، يحاول دوما التقريب بينهما، وضمّ جانبيهما المتقابلين؛ ليقيم وضعه في كل مرة، أو يعدل معرفته، ومعرفة شخصياته القصصية:

---

[1] سمير ستيتية: السيميائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج الأدب العربي، ص 49.

[2] Michael Riffaterre: Semiotics of poetry. Indiana University Press. Methuen-Britain, 1978, p2.

[3] كمال أبو ذيب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت، 1987، ص 14.

" هذه هي البذور الأولى للطاعون التي تحدث عنها المخلوق المتثائب عام (1989)، قلت في سري، ثمّ أردفت: " أظن أنّنا لو نقلنا غدا إلى زمان لم يبدأ بعد؛ لعثرنا على نفس الرعب، نفس البؤس، نفس الجنون... ونفس الشلل"".[1]

وخلاصة القول، فإنّ صور التعويض التركيبي الخاصة بالزمن ذات صلة وثيقة بمواضيع مطروحة، لها أبعاد سياسية، واجتماعية، ونفسية، يستعرضها الراوي في أغلب القصص، إن لم تكن كلّها، وهي تصدر عن رؤية داخلية للواقع في المتخيل السردي، تميزها نزعة ذاتية، تبرز بواسطة فعل تركيب الجملة، ويلمح صداها ممتدا، يغطي مساحات هامة من مادة المتن البنائي، ويتمظهر في أشكال مختلفة منها:

أ- تحريف الزمن باستخدام التلاعب بصيغة الفعل الماضي، واسم الفاعل المقترن بالألف واللام، وإنتاج خروق نحوية، تحجب الدلالة الزمنية، وتعمل على توريتها.

ب- النظر إلى امتداد الزمن بطريقة مقلوبة، تجعل آفاقه التي تبلغها الشخصية نقطة البداية: " إنّني مغشوش من بعد غد إلى القرون البدائية التي أنعمت عليّ اليأس ".[2]

جـ - اللامبالاة في ضبط زمن الحدث، وتاريخه، ومن ذلك قصة حكاها "عبد الوالو" عن تحديد عمر الإنسان بأعوام، تمتع فيها بالحياة، حيث يبدو زمن القصة احتماليا:

" لا شك أنّها قصة وقحة للغاية، حدث ذلك بعد خمسة أعوام، أو قبل عشرين سنة، أو اليوم، كما شئت أيها الزعيم".[3]

أو إعطاء مدة زمنية لدوام الحدث لا تتلاءم مع المعقول، يكون ذلك على سبيل المبالغة، ومنه حديث عبد الوالو في الحوار عن مدة انتظاره لصديقه الوزير:

"- اسمع، قل له أنّ عمري ثلاثون سنة، أي ثلاثون معجزة، ومنذ عشرة قرون وخمس دقائق، وأنا أنتظر الخراب، لكنه تأخر...".[4]

و كذلك حديث الراوي المماثل عن مدة انحرافه، وتجاهله الالتفات إلى المستقبل: " بالكرسي التصقت، ورحت أفكر بنفسي: منذ آلاف السنين، وأنا أتعاطى الحشيش،

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 117.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس"، ص 44.
[3] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس"، ص 18.
[4] نفسه: قصة " مذكرات الحائط القديم"، ص 65.

والنبيـذ، والعتــه، ولــم أفكــر يومــا بــذلك المصــطلح المــبهم الــذي يســمى المســتقبل؛ لأنّ آرائي رديئة".[1]

د- إلغاء الحدود بين الأيام، والساعات، ورفع التعاقب بينها لإحداث التداخل:

" أعجبتنــي إجابتــه العفويــة: ثلاثــة أيــام تــأتي فــي يــوم واحــد، هــل يتضــرر المــوتى؟ وإذا سئلت: في أي الأيام نحن؟ وأجبت الثلاثاء الأحد السبت، هل تسيء إليهم؟ ".[2]

وكذلك: " – كم الساعة: سألني المتكئ على الهوة

- الساعة؟ الثالثة الرابعة الخامسة، وستة، أو سبعة مسؤولين محليين".[3]

هـ - إلغاء الترتيب الطبيعي للأحداث المتعاقبة التي يربط الزمن تسلسلها:

" المقبـرة خليـة نحـل تـذرف الـدود، والهـدوء، حركـة ثانيـة...صـوت حـاد...انـزلاق حجـارة صـغيرة قدامـه، حركـة ثالثـة، تاسـعة، رابعـة، ولا دابـة تسـري، لا شـيء، حركـة أخرى...دوي...".[4]

وكـذلك العبـث بتـوارد الأفكـار، واسـتعمال أداة الفصـل " أو "؛ لإبـراز قلـة الاكتـراث بتعيينها: " شد الرحال. قالت الفكرة الأولى.

وقالت العاشرة: " عروس السفائن، لا تتركيني لدى حـاكم وسخ يستبد ـ لقد كفت الخمـر عـن فعلهـا فـيّ ـ ممّـا تـداويت ـ وأريـد بالصـبر جلـدا...- أنـا عاشـق، أبهـذي البحـار أجراسكن ـ فقد أوحشتني الشوارع ـ ممّا بها من رؤوس تجز..."

وقالت السابعة، أو الثالثة: اهدأ. ".[5]

و- الخلـط الكبيـر فـي أسـماء الشخصـيات والأعـلام، يهـدم الـراوي بـه الفـوارق التاريخية، والعرقية بينها بواسطة صور التعويض المورفولوجي:

" ومنهم من ينتقد مثل اللاعب بودلير الشنفرى..".[6] : بدل بودلير شارل

ز- ضياع الهوية، وافتقاد مرجعية الذات في التعبير عن الوجود الغائب عند الراوي:

" الضمير؟. وظّف الضمير هو...الضمير أنتن...هي أنتما...، انتق ضميرا منعدما إذا شئت، المهم أن تذكر أسباب اختفاء السيد "عبد الرصيف". وسوست النفس ".[7]

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 96.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصل خمسة"، ص 16.
[3] نفسه: قصة " السيد صفر فاصل خمسة"، ص 20.
[4] نفسه: قصة " سيجارة أحمد الكافر"، ص 90.
[5] نفسه: قصة " السيد صفر فاصل خمسة"، ص 18.
[6] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 126.
[7] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب"، ص 68.

ح- اختلال الموازين، وأدوات القياس التي طورها العلم عبر الزمن:
" أفكار متعددة الأشكال تزن سبعة أمتار ".[1]

إنّ صور التعويض الزمني ذات تداعيات كثيرة، تخرج عن البناء المألوف في القصة التي ألفت التركيب المنطقي، والصياغة الواضحة، وقد أدى ارتباطها بالأفكار المتشائمة والسخرية إلى اتخاذ الأسلوب الخطابي دعامة، ينهض عليها عرضها وشرحها، ويقوم عليها الإقناع، والدعوة إلى رفض الواقع السيئ، وإعلان الثورة عليه.

إن هذه الصور نعي واضح للحياة المهمشة، بكل ما يحمله النعي من أبعاد، دون أن يعني هذا إيذانها بنهاية العالم، كما قد يتبادر للذهن، فالأكيد أنّها إعلان صريح، يوقع نهاية عصر عربي رديء، طغت مظاهره المخزية، وتعددت صورها: جور، وتسلط، وغبن، وهدر للطاقات والحقوق، فأصبح معها الفرد محروما من الحياة الحرة الكريمة، وغدا بلا هوية، لا يستحق مجرد التسمية: (عبد الوالو، عبد الحانة، السيد صفر فاصل خمسة)، وهي أبسط المحددات في تعريفه، وتمييزه؛ لأنّه خسر نفسه، فخسر تقدير الآخرين، واحترامهم بعدما ضيع مبادئه، وأخفق في تجسيد وعود وأهداف، توطد موقعه داخل البنية الاجتماعية، وتزيد تماسكها.

ولما كانت هناك ضرورة ملحة لإلحاق هذه الصور بإيديولوجية شخصية ما، فمن الأجدر وصلها بكاتب مجرد (Abstrait)، يمثل صورة معينة عن ذات الكاتب الحقيقي (Concret)، يكونها القارئ عبر الخطاب الأدبي، وتتميز بالثبات تبعا لثبات الأثر، ولكونها مستنبطة من نص لا يسري عليه التغيير، لكن كيفيات تقبلها تتباين عند جمهور القراء[2]، لذلك فإيديولوجية الخطاب الأدبي السردي في مجموعتي " ما حدث لي غدا " و" ووفاة الرجل الميت " هي إيديولوجية الكاتب المجرد الذي ينطق الراوي، والشخصيات الروائية بلسانه[3]، فيعبرون عن أيديولوجياتهم المطابقة لأيديولوجيته، حيث يحتكر الكاتب المجرد إصدار الأحكام، ويمارس السيطرة على وظيفة التأويل، ومع ذلك، فإنّ التحليل الشامل للصور في ضوء الدلالة الكلية للقصص تؤكد مشاطرة الكاتب الحقيقي أفكار الكاتب المجرد، والراوي والشخصيات الفاعلة، عند مقابلتها

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 99.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 133.
[3] جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، مجلة آفاق، العدد 8، سبتمبر 1988، ص 86.

بتصريحاته حول أعماله، حيث يؤكد التركيز على الزمن النفسي*، وهو مفهوم يتناسب مع الرؤية الداخلية التي يعتمدها الراوي في تبئير قصصه، ومن خلالها يتبلور إدراك الشخصيات لحركة الزمن الخارجي تماشيا مع أفكاره، وأوضاعه النفسية المنحطة.

ويقصد " السعيد بوطاجين" بمفهوم الزمن النفسي القول بأنّ الشعور بالزمن عند الإنسان العربي يعاني كثيرا من الرتابة، والجمود، فالبارحة صنو اليوم، واليوم شبيه الغد وتوأمه، واستقرار الزمن عنده معناه انعدام التقدم والتطور الحضاري، واعتراض تراكمات سلبية، يأتي في مقدمتها أنظمة سياسية استبدادية، ترخي ثقلها بقوة على الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، وتسبب إفلاس المجتمعات العربية، وشعور الفرد بالموت قبل الأوان، فيصير لهذا الشعور انعكاس على نظام اللغة الدال على الزمن حسب وجهة نظر ذاتية متطرفة، ترى أنّ تجزئة الزمن إلى ماضي، حاضر، ومستقبل، وتفريع اليوم إلى ليل، ونهار، ووضع أبنية مناسبة لكل ذلك، ماهي إلا تقسيمات كاسدة، بطل مفعولها، وضاع أثرها في النفوس، وتوظيف أحدها مكان الآخر: توظيف الماضي بدل المضارع، أو إسناد صفة المضي إلى زمن قادم كما في دلالة اسم الفاعل، يبرره تساويهما جميعا في المعيار النفسي للذات، مادام إحساسها بالزمن ثابتا، لا يتغير في كليهما، ولا تكشف فيه نشاطات حياة راكدة، ومحاولات تكيف يائسة مع الواقع عن فعالية حقيقية، تمتد آثارها إلى الإحساس بروح عصر، يختلف عمّا سبقه، فتبقى الذات عاجزة عن إيجاد مبررات خارجية، توجه دوافعها في الوجود، وتتحكم في تجديد إحساسها بالزمن عبر جريانه، وتقلب الأحداث، والوقائع في مجالات تعاقبه.

إنّ صور التعويض الزمني تتجلى ممارسة خارجية، وصياغة جريئة في مستوى الخطاب، أفرزتها رؤية داخلية، تتسم بالذاتية، وتبحث عن الإقناع للحصول على الموضوعية بمشاركة أطراف متعددة منها: الكاتب الحقيقي، الكاتب المجرد، والراوي مع شخصياته الرئيسة، فإذا أمكنها استقطاب القارئ، وكسب تعاطفه وتأييده، فإنّها تجسد رمزيتها، وتحقق دعوة ضمنية بعيدة المغزى، ترمي إلى أنّ كل تغيير جذري في المجتمع، لابد أن ينبع من أعماقه، تعكسه إرادة داخلية صادقة للنهوض والتغيير، تجعل ممارساتها الخارجية، وتجاربها على أرض الواقع تجسيدا وتجاوبا فعليا، يتطابق معها.

---

* صرح بذلك في حصة ثقافية متلفزة " لمسات " ليوم الجمعة 7 فيفري 2003

الفصل الثالث:
صور التعويض الدلالية
في
استعارات تفاعل الحواس

تمهيد

أفرزت البلاغة العربية في بداية عهدها ثنائية قطبية، مدارها على الكناية والمجاز، وبدا واضحا أن الجرجاني يفصل الكناية عن المجاز، ويفرد لها بابا مستقلا خاصا بها[1]، وبناء على عاملي نقل اللفظ عن أصل وضعه، وتوفر عنصر التشبيه، أو انعدامه، جرى لاحقا تفريع المجاز إلى مجاز مرسل، واستعارة، واعتمد على التشبيه في الفصل بينهما، أي أنّ " المجاز مرسل إن كانت العلاقة غير المشابهة، وإلاّ فاستعارة" [2]، وقد اعتبرت الاستعارة – إلى جانب التمثيل – أشهر أنواع المجاز، وأظهرها،[3] وبخاصة ما سماه الجرجاني " الاستعارة المفيدة " التي تبرز البيان في ثوب جديد، وصورة ناصعة، توجب له النبل والفضل، فيرتفع الكلام بها إلى حد البلاغة، وصفة البراعة في الصنعة،[4] وبفعل التصنيفات الجاهزة، والأحكام المعيارية الصارمة التي ضيّقت على البلاغة العربية آفاقها، دأب علم البيان التقليدي على التفريق بين الاستعارة، والتشبيه، وإقامة الحواجز بينهما، واستقرّ ذلك في التعريف بهما، أو المقارنة، والمفاضلة بينهما، وحسمت القضية لصالح الاستعارة؛ لأنها تتحاشى دوما التصريح بالمشابهة، وتتفادى استيفاء عناصر الكلام، كما يشير إليه تعريفها: " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبّه به، فتعيره المشبّه، وتجريه عليه"،[5] أمّا التشبيه فيجهر بالمشابهة، ويقرّ بها باستعمال الرابط (الكاف، كأن، مثل..)، وحضور الطرفين من مشبّه، ومشبّه به، يجمع بينهما هذا الرابط في السياق، أو يختفي في بعض الحالات عند التشبيه البليغ الذي يرفض الجرجاني رفعه إلى مصاف الاستعارة معتبرا أنّ:

1. رأيت أسدا (مع إسقاط المشبّه) ← استعارة.
2. زيد أسد (مع ذكر المشبّه) ← تشبيه على حد المبالغة.

فذكر المشبّه عنده (الجرجاني) عمل على إثبات المماثلة، وتزجيتها.[6] وهذا ما يجعل سبيل الاستعارة في العربية، وآدابها قائما على النقص في تركيب الكلام بإسقاط أحد

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 79.
[2] الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، ص 484.
[3] عبد القاهر الجرجاني: المصدر السابق، ص 80.
[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 32- 33.
[5] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 80.
[6] نفسه: ص 80- 81.

الطرفين، سواء كان المشبّه، أو المشبّه به، مع ترك قرينة لفظية ضرورية؛ لاستكمال نقل المعنى.

لكن هذه الاعتبارات كلها لا تمنع من النظر إلى التشبيه على أنه استعارة قاعدية، أو أصلية، تتوفر فيها- على الأقل ـ منافرة إسنادية بين المشبّه (المسند إليه)، والمشبّه به (المسند)، تكفي لتوليد الانزياح السياقي، وإثارة عملية الاستبدال؛ لإخراج المعنى المجازي، وتزداد حدّة هذه المنافرة في الاستعارة المألوفة بإضافة خرق لغوي، يتمثل في حذف أحد طرفي المماثلة؛ ممّا يجعل من الاستعارة رافد التشبيه الأكثر غنى، وتطورا في تفادي المباشرة، والتصريح بالدلالة، ولعل هذا ما لمحّ إليه الجرجاني بقوله إنّ: " التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضية من صوره"،[1] والحقيقة أن البلاغيين القدامى توقفوا كثيرا عند التداخل بين الاستعارة، والتشبيه، وقد دفعهم خلافهم حول تصنيف مثال الجرجاني " زيد أسد " للاهتداء إلى مفهوم المنافرة الإسنادية، دون الكشف عن مصطلحها، فقال بعضهم: " إنما نصرفه إلى الاستعارة بقرينة؛ إمّا لفظية، أو معنوية، نحو زيد أسد، فالإخبار به عن زيد قرينة صارفة عن إرادة حقيقته"، وهو ما أقرّه السيوطي، واعترف به في التعقيب عليه، حيث أنّ " ذكر زيد، والإخبار عنه بما لا يصلح له حقيقة، قرينة صارفة إلى الاستعارة، دالّة عليها "[2]، وعلى أية حال، فإنّ إدراج التشبيه في نطاق الاستعارة يعتبر ضرورة ملحّة، تقتضيها الدراسة الأدبية الحديثة؛ لتجنب التناقض الحاصل في تقسيم المجاز على أساس المشابهة إلى استعارة، تتوفر على هذه الخاصة، ومجاز مرسل يفتقدها، بنفس الدرجة التي يتطلبها إدراج المجاز المرسل في نطاق الكناية، كما فعل بليث[3]، أو إلحاق الكناية بالمجاز المرسل، كما فعل " جاكبسون " في دراسته الشهيرة عن الحبسة (Aphasie) [4]، والأمر سيّان في ذلك، مادام كل منهما قائما على المجاورة[5]، ولا يتضمن عنصر المشابهة، وتكون المحصّلة دراسة اللغة، والخطاب الأدبي وفق ثنائية قطبية، يتجاذب طرفيها الاستعارة، والكناية، أو الاستعارة، والمجاز المرسل، ويدخل في مجال كل منهما أنواع مختلفة من المجاز، حسب ما تحققه من مشابهة، أو مجاورة.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 22.
[2] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 61.
[3] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 87.
[4] Roman Jakobson: Essais de linguistique générale .Ed Minuit. Paris. Tome 1, 1963, pp 43-67.
[5] انظر حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، هامش ص 56.

1. الاستعارة في ضوء النظريات الحداثية

لم يختلف علم البيان الغربي التقليدي عن مثيله العربي في كثرة التصنيفات، وتعدّدها، فقد كان مشتملا على أربعة محاور، تضمّ الاستعارة، والمجاز المرسل، ومجاز الكلية، والسخرية قبل أن يستبعد " فونتانييه " (Fontanier) هذه الأخيرة، ويكتفي بالمحاور الثلاثة الأولى، معرفا المجاز على أنّه تعويض مدلول بآخر، مع بقاء الدّال مطابقا،[1] واستمر التصنيف على هذه الحال إلى غاية مجيء" جاكبسون "، وقيامه بإلغاء المحور الثالث، ومعاملة المجاز الكلّي كنوع من أنواع المجاز المرسل،[2] فانحصرت بتصنيفه دراسة اللّغة، والصور البلاغية في محوري الاستعارة، والمجاز المرسل.

1.1. الاستعارة والمجاز المرسل عند جاكبسون

وترجع أصول التقسيم الذي اعتمده " جاكبسون " إلى" فريزر " (Frazer)، حين دعا إلى تقسيم اللغة إلى قسمين كبيرين، أحدهما استعاري، يقوم على علاقة التماثل، والآخر مجازي، يعتمد على الإسناد، والمجاورة، وهو تقسيم يكافئ تقسيم الجرجاني، ويناظره.

والجدير بالذكر، أنّ " جاكبسون " شرع في بناء نظريته مستفيدا من تحليل " دوسوسير " للكلام، وتمييزه لمحوري التركيب (النظم)، والاستبدال؛ ليبني عليهما ثنائية الاستعارة، والمجاز المرسل، فاستنتج من دراساته لحالات مختلفة من الحبسة؛ أن الإنسان الطبيعي السليم يستعمل في تعبيره ملكتين أساسيتين: ملكة الانتقاء، والاستبدال، والمشابهة التي تتم بها الاستعارة، وملكة التنسيق، والدمج، والمجاورة التي ينتج عنها المجاز المرسل، فإذا أصابت الحبسة الملكة الأولى، وأدّت إلى اختلالها، ترتّب عنها ما يعرف " باضطراب التماثل " حيث يصير الفرد بموجبه غير قادر على خلق العلاقات الاستعارية، وتتحول كل تلفظاته الكلامية إلى إنتاج المجازات الكنائية، أي أنّ المريض يركز تعبيره على الملكة الباقية.

---

[1] انظر تزفيطان تودوروف: المجاز المرسل، ترجمة عثماني الميلود، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 11، 1990، ص 20.
[2] انظر
Michel Le Guern: Sémantique de la métaphore & de la métonymie. Larousse. Paris, 1973, p 29.

أمّا إذا أصابت الحبسة الملكة الثانية بالاختلال، فإنّها تؤدّي إلى"اضطراب التجاور"، وهو خلل يصيب السياق، يفتقد فيه المريض السيطرة على القواعد النحوية، لتنظيم الكلمات في جمل، وتختلّ عنده صلات الربط بغياب أدوات العطف، والجر، والضمائر، وغيرها، فينطق الجملة كومة من الكلمات على شاكلة أسلوب التلغراف، ولا يحتفظ المريض إلاّ ببعض التراكيب الجاهزة، وفي حالات متقدمة، يختصر الجملة في كلمة واحدة، وبعجزه عن التركيب، وخلق العلاقات الكنائية، يلجأ إلى الملكة الأولى، وتنحصر استعمالاته في عقد تماثلات ذات طبيعة استعارية، فيحلّ عنده "النظر الطويل" بدلا من " المجهر"، وتحلّ " النار" بدلا من " ضوء الغاز".[1]

وبالإسقاط على محوري الكلام، يلاحظ أن الاستعارة تتحقق على المحور الاستبدالي، وتكون نواتها الدلالية غريبة عن السياق الدلالي للعبارة التي تتواجد فيها، أما المجاز المرسل فيعمل خاصة على المحور النظمي، ويقوم على علاقة التجاور المولّدة لأشكال التناسق؛ لذلك يكون منسجم الدلالة مع سياق تواجده.[2]

وقد لخص " بول ريكور " الخطوط العريضة لنظرية" جاكبسون " في جدول، يرسم حدود التمايز بين الاستعارة، والمجاز المرسل كالتالي:[3]

القضية	العملية	العلاقة	المحور	الميدان	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	استبدالي	دلالي	دلالة النظام
مجاز مرسل	تناسق	تجاور	تركيبي	نحوي	دلالة السياق

كما أثنى " كولر " على ثنائية " جاكبسون " رغم أنه انتقد تطبيقاته، واعتبر قناعته الداعية إلى أنّ تطوير الخطاب قد يحدث أساسا من خلال المجاورة، أو المشابهة، "هي أحسن معرفة لأنواع استعمالات البنيات المجازية لوصف نظام الخطاب ".[4]

واعتبر " بليث " أنّ التصور القائم على قطبي الاستعارة، والكناية (المجاز المرسل) ـ مثلما أرسى دعائمه " جاكبسون "ـ هو الأكثر إقناعا، وقبولا؛ لأنّه يوحد التصنيف،

---

[1] Roman Jakobson. Essais de linguistique générale. Op. cit. pp 57-60.

[2] انظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 52.

[3] Paul Ricœur, La métaphore vive. Ed Seuil. Paris, 1975, p 227.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص96

ويقضي على اختلاف الدراسات التي تحاول تفسير مجاز بآخر، كما فعل " تودوروف " حين اعتبر الاستعارة مجازا مرسلا مضاعفا، و" هنري " الذي اعتبرها كناية مضاعفة.

إنّ الإضافة التي سجلها " جاكبسون "، في ميدان التفكير اللساني حول الصور البلاغية، تكمن في تفجير الإطار الضيق الذي تدرس في إطاره، وتوسيعه؛ ليشمل ـ علاوة على الشعر والنثر الأدبي ـ فنونا أخرى كالرسم، والسينما، وغيرهما، بل إنّ مفهومي الاستعارة، والمجاز المرسل صارا عنده بمنزلة " النظامين الأساسيين" في دراسة أسلوب أدبي[1]، يبلوره المبدع عبر معالجته لوحدات اللغة بواسطة علاقات المماثلة، وعلاقات المجاورة، رغم اختلاف الأفراد في توظيف ملكة كل منهما، وتباين تأثرهم بالوسط الثقافي، والنماذج السائدة [2].

2.1. الاستعارة في نظرية الانزياح

لقد ظهرت آثار نظرية " جاكبسون " جلية، ووُجدت أصداؤها ممتدّة في كثير من النظريات الشعرية، والأسلوبية التي واكبتها، أو جاءت من بعدها، وعلى وجه التحديد نظرية الانزياح التي تعنى بخرق العمل الأدبي لقانون اللغة بطريقة معينة، تخضع لقانون جديد، يسمح بإعادة تأويلها مرة أخرى.[3]

فالاستعارة، عند كوهن، مظهر مهم من مظاهر الانزياح[4]، وهي، عند " ريفاتير"، أحد أنماط اللامباشرة الدلالية، يتجلى في نقل المعنى (Displacement) عندما " تغيّر العلامة معناها، وتصرفه إلى معنى آخر"[5]، أي في حال تعويض دال بآخر، ينوب عنه، ويساهم في انزياح الدلالة؛ من مدلول وضعي للدال إلى مدلول آخر، يترسّب في الذهن بناء على علاقة مماثلة، تعقد بين شيئين، أو عالمين مختلفين.

فالاستعارة إذا نسق من الانزياحات، تتمّ في المستوى اللساني الدلالي بواسطة التعويض الذي يصنف مع العمليات اللسانية (الرخص) الخارقة للمعيار، لذلك فالنموذج السيمو- تركيبي يعتبر الاستعارة صورة دلالية (ميتا- دلالية) معقدة، تنتمي إلى النحو

---

[1] فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 52.
[2] انظر حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 55.
[3] انظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 115.
[4] انظر عبد الله صولة: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سال، العدد 1، 1987، ص 101.
[5] Michael Riffaterre: Semiotics of poetry. Op. cit, p 2.

الثاني، ويكون فيها المفهم (Sémème) أساس التحويل الدلالي؛ لأنّه يتحلّل إلى مقومات، وملامح دلالية مميزة مثل:

رجل = " [+ ملموس]، [+ حي]، [+ إنساني]، [+ ذكر]، [+ بالغ] ".[1]

حيث تلعب هذه المقومات دورا حاسما في تحديد نسبة المماثلة، أو التضاد بين طرفي كل استعارة، يؤلفها ثلاثة عناصر على غرار صور المجاز الأخرى:

1. المُعَوِّض (المشبّه به): لفظة تعوض غيرها، ويرمز لها بـ (د2)، وهي تعتبر الخاصة النوعية للمجاز.
2. المُعَوَّض (المشبّه): لفظة يجري تعويضها، ويرمز لها بـ (د1).
3. القرينة (ق): هي الجامع الذي يجيز التشبيه، ويشير إلى وجود مجازه.

تدلّ العلاقة بين (د2)، و(د1) على البعد الإبدالي للمجاز، والعلاقة بين (ق) و(د1) إلى البعد المركبي، وإلى الوقت الحاضر لا تزال العلاقة بين (د2)، و(د1) هي القاعدة الأساسية في " تصنيف صور المجاز "[2]، وتبعا لهذه العلاقة، انتبه " كوهن" إلى احتواء الاستعارة على نمطين متداخلين من الانزياح، أولهما سياقي، يوصف بالسلبية؛ لأنه ينتج منافرة بفعل تجاور المعوَّض، و المعوِّض، وعدم الملائمة بينهما، والثاني استبدالي يوصف بالإيجابية؛ لقيامه بنفي المنافرة، وعدم التلاؤم اللذين أفرزهما الانزياح السياقي الأول.

والمثال الذي ضربه كوهن يوضّح ذلك:

الإنسان ذئب لأخيه الإنسان.[3]

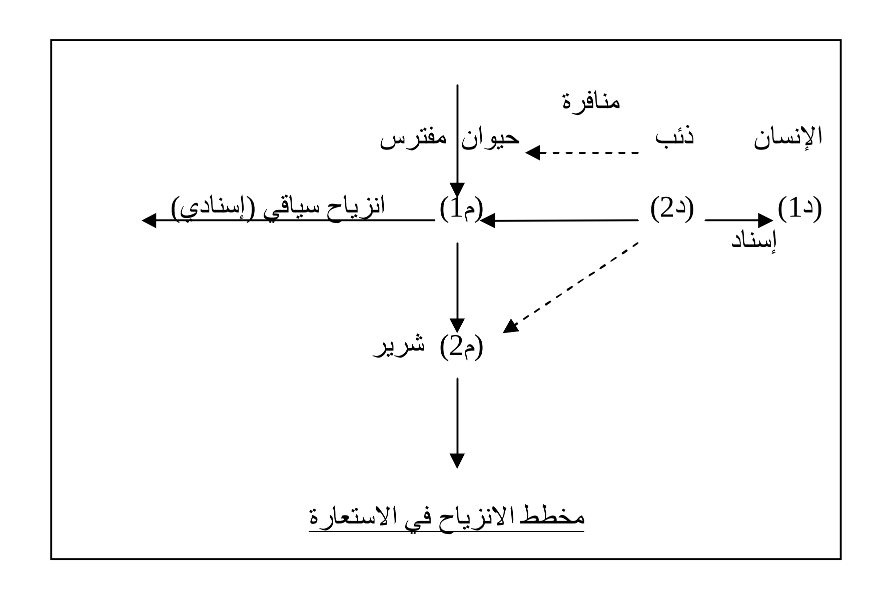
الإنسان (د1)، ذئب (د2)، (ق) = إضمار الشر، والأذى.

أ- إنّ إسناد لفظة ذئب (وهي خبر) إلى لفظة إنسان (وهي مبتدأ) ينجرّ عنه انزياح إسنادي هو أحد أنواع الانزياحات السياقية، يسميه "كوهن" منافرة، تتميز بعدم الانسجام، والملائمة بين المسند، والمسند إليه، ومن ثمة فالمنافرة هي "لا نحوية" أيضا، تصيب الجملة، لأنّها تخلّ بالإسناد (Prédication)، أحد أهم الوظائف النحوية المعروفة.

[1] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص80.
[2] نفسه: ص 81.
[3] انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 109.

ب ـ وعدم الملائمة بين المسند، والمسند إليه يتولّد من المدلول الوضعي للمسند (الدال): ذئب (د2): ⟵ حيوان مفترس (م1).

لكنّ هذا المدلول الوضعي (م1) سرعان ما يستدعي مدلولا ثانيا (م2)، ينتخب حسب تصوّر ذهني؛ لاستبدال المدلول الأول (م1)، واستعادة الملاءمة المفقودة من جديد، حسب التخطيط الآتي:



مخطط الانزياح في الاستعارة

وقد وضّح "كوهن" أن الانزياحين متكاملان؛ وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي، فالمنافرة هي خرق لنظام الكلام، تتجسّد على المحور السياقي التركيبي؛ أمّا الاستعارة المتدخلة لنفي المنافرة، فهي خرق لنظام اللغة؛ يتحقق على محور الاستبدال[1]، ويرجع التمييز بين الانزياحين إلى الثنائية التي اعتمدها دوسوسير: (لغة/كلام)، حيث يكون الانزياح السياقي خرقا لنظام الكلام؛ باعتبار الكلام إنجازا فرديا، تحدث المنافرة فيما هو حاضر، ومتحقق منه (مقول أو مكتوب)، ويكون الانزياح الاستبدالي خرقا لنظام اللغة، بوصفها ذخيرة ذهنية، يتحقق الاستبدال فيما هو غائب منها، يعوّض الحاضر، ويستخلفه لنفي معناه، ونقله إلى معنى مناسب[2].

[1] انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 109.
[2] انظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 119.

2. استعارات تفاعل الحواس

تـــدرج هـــذه الاســـتعارات فـــي مجملهـــا عمومـــا ضـــمن التعويضـــات [(+بصـري)/(- بصـري)][1]، وهـي بتسـميتها " اسـتعارات تفاعـل الحـواس" تصـبح مثـار جدل، وتساؤل عن علاقتها بالاتجاه الرمزي، ومدى مطابقتها للطريقة التي كـان الشعراء الرمزيـون ينسجون بهـا اسـتعاراتهم، فيمزجـون بـين الحـواس، ويـدمجون وظائفهـا لكسـر حـدود العقل والمنطـق اللـذين يقيـدان عـالم الشـعر، ويحدّانـه، وقـد تجلـى ذلـك فـي التطـابق بـين تنظيـراتهم، وتطبيقـاتهم، فكـان " إدجـار ألان بـو" يـدعو فـي نظريتـه الشـعرية إلـى الانطـلاق الإيحـائي المبهم، وعدم محدوديـة موسيقى الشـعر، مقتنعـا بـأن تحقيـق مـراد الشعر لا يتـأتّى بالمزاوجـة بين عـالم الواقع، وعـالم الخيـال، بل بتعمد الخلط بين وظـائف الحواس، فتـراه فـي بعض قصـائده " يسمع" قـدوم الظـلام، وفـي قصـيدة أخـرى " يسـمع" نور الصباح:

" " ومن كل قنديل، ينساب في أذني صوت رتيب ناغم، لا ينقطع ".

وعندما انتصبت الرمزية مذهبا مناهضـا للرومانطيقية، كان أول ما بشّرت بـه إجـراء الفوضى في مدركات الحواس المعروفة؛ من أجل بلوغ اللامحدودية التـي ارتفع إليهـا الفن الموسيقي".[2]

ويبدو أنّ " استعارات تفاعل الحـواس " المعروضـة في قصـص " بوطـاجين" تتقـاطع مـع مثيلاتهـا عنـد الرمـزيين مـن حيـث شـكلها، وربمـا منطلقاتهـا الرافضـة لقيـود العقـل، والمنطـق، والثـائرة علـى قبح الواقـع، وبشـاعته؛ لكنهـا حتمـا سـتختلف عنهـا فـي غاياتهـا الدلالية، وتباينها من جهة خضوعها لسياقات تواجدها، حيث يعاد توجيهها، وتعديل دلالتها في نطاق الدلالة الكلية للخطاب السردي.

ولـيس الـداعي هنـا بسـط مقارنـات بـين هـذه الاسـتعارات، وتلـك، وإنمـا الإشـارة إلى أصـلها، ومنبتهـا، والوقوف علـى مواقـع التـأثير، والتـأثر، وعلاقـات التبـادل، والتـداخل بين الأجنـاس الأدبيـة، إذ أصـبحت القصـة القصـيرة تـزاحم الشـعر علـى صـوره، ووسـائطه الفنية، مقتربـة منـه شيئا فشيئا، ومحتفظـة لنفسها بمقوماتهـا، وخصوصـيتها النوعيـة،

[1] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 84.

[2] إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1959، ص 65.

وإذا كان الخضوع للمعيار التداولي يجعل من هذه الاستعارات تقليدا للرمزيين، فإنّه لا ينقص من شأن دراستها، فليس للرمزيين إلاّ فضل السبق فقط؛ لأنّ تعاقب الاستعارات، أو " الكنايات على المعنى الواحد لا يوجب تناسبها"[1]، إضافة إلى توفر الطابع الجمعي لهذه الاستعارات " كوسائل لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة سلفا بين شيئين في العالم "[2].

1.2. التعويضات [(+بصري)/(+سمعي)] والعكس

تبعا للتقسيم الذي اعتمده بعض البلاغيين المحدثين، تصنّف هذه التعويضات ضمن الاستعارات ذات المستوى القاعدي (Basic level metaphors)، وهي من النوع القائم على مفاهيم محسوسة، تتعلق بطريقة مباشرة بالتجربة، كاللمس، والذوق، والشمّ، والرؤية، والسماع، وتقابلها الاستعارات التكوينية (التأسيسية)، تلك التي تقدم مفاهيم معنوية كالغضب، والحب، والعجب، وغيره، فتعتمد على المجرد؛ لإدراك المحسوس، وهذا معناه خلق علاقات جديدة، خلافا للاستعارات ذات المستوى القاعدي التي تتمركز وظيفتها حول " إدراك المفاهيم، والقيام باستدلالات حولها في مجالات مختلفة، تستعمل فيها المعرفة العادية".[3]

والملاحظة الأولية لهذه التعويضات الدلالية تكشف انتماءها جميعا إلى الصور الاستعارية الفعلية، وهي استعارات، تتم بواسطة الفعل تبعا لتصنيفها في المستوى المرفولوجي[4]، وقد عرفت في البلاغة العربية بالاستعارة التبعية، وذلك باعتبار اللفظ المحقق لها[5] ، ولتسهيل تحليلها، ودراستها، يمكن أن تعاد صياغتها في شكل استعارات مفهومية أساسية (استعارات اسمية)؛ لاسترجاع المفهم الجوهري الذي تمثله كل حاسّة (عين، أذن،،،)، وبعدها يسند المفهم المسترجع ـ وهو طبعا مفهم المشبّه به ـ إلى مفهم المشبّه، ويقرن به، ويعامل كل منهما كمفهوم قائم بذاته، ثمّ يحلّل كل واحد إلى لوازمه

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 287.
[2] Zoltan Kövecses: Metaphor of anger, pride and love. A lexical approach to the structure of concepts. Amsterdam/ Philadelphia, 1986, p 9.
[3] Ibid, p117.
[4] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 86.
[5] انظر الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، ص 487.

وأعراضـه، وتجـرى الإسـقاطات اللازمـة؛ لرصـد التقـاطع، والتفاعـل بينهمـا، والتوصـل إلى فهم المماثلة، وتصنيف طبيعة العلاقة بينهما أيضا.

ولابـد مـن الإشـارة إلـى أنّ الاسـتعارة المفهوميـة هـي وليدة نظريـات تفاعليـة، تسـود في الوقت الحالي؛ لأسباب معرفية، نفسية، وتربوية[1]، يطغى عليها تقدم علمي هائل، يمس مختلـف مجـالات الحيـاة بـالتغيير، ومنـه تنحـدر التحـويرات التـي مسّـت منـاهج العلـوم الإنسـانية، والأدبيـة، لـذلك فأغلـب البلاغيـين المحـدثين، وعلـى رأسـهم " مـاكس بـلاك"، و" أورتـوني" يتوجّهـون إلـى اعتمـاد نظريـة الاسـتعارة التفاعليـة المفهوميـة، حيـث يعرفهـا " كوفتش " بأنّها: " وسيلة مفهومية للإدراك، أو لخلق الواقع، وليست مجرد وصـف لـه"[2]، ومنطلق تعريفه هذا خلفية نظرية قائلة بأنّ: " اللغة، والإدراك، والمعرفة عناصر مترابطـة بكيفية، لا مفر منها"[3]، وبنـاء علـى هذا التصور ينظـر إلـى المشبّه، أو المشبّه بـه علـى أنـه مفهـوم، يعبّـر عـن نظـام قـائم فعـلا، أو نظـام مـن نسـج الخيـال، ولا ينظـر للواحـد منهمـا باعتباره شيئا مفصولا، ومنعزلا.

وعنـد تطبيـق النظريـة التفاعليـة لتأويـل الأمثلـة الاسـتعارية فـي قصـص " السـعيد بوطـاجين "، يجد القارئ أن مفهمـي " العين "، و" الأذن " يستحـوذان علـى حصـة معتبـرة منها، فهناك أربع استعارات ـ على الأقل ـ تجمع بينهما، وتتوزع فـي ثنـائيتين، تـرد الثنائيـة الأولـى منها في قصة " هكذا تحدث وازنـة "، حيث توجد هاتـان الجملتان:

1. وقال حفيده [العبث] متثائبا: بأذني أبصرت، الحق الحق أقول...
2. أنا خالكم العبث، بعينيّ هاتين سمعت، ويجب أن أحكي...[4]

وتكون الاستعارتـان المفهوميتان المترتبتان عنهما كما يلـي:

1. الأذن عين (أو بصر).
2. العين أذن (أو سمع).

ولفحص العلاقة بين طرفي الاستعارة أو مفهوميها، يحلّل المفهوم الثاني إلى مقوماتـه وأعراضـه، وتقابـل بمقومـات المفهـوم الأول، وأعراضـه بعـد تحليلـه هـو الآخـر، وتكـون المقابلة مشفوعة بعملية انتقاء، تبرز التطابق، أو التماثل، أو التضـاد بين المفهومين، ويسـار

---

[1] انظر محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص 45.
[2] Zoltan Kövecses: Metaphor of anger, pride and love, Op.cit, p 9.
[3] Andrew Ortony: Metaphor and thought. Cambridge University Press, 1986, pp 1-16.
[4] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة "هكذا تحدثت وازنة"، الصفحتان 123، 125 على الترتيب.

في تحليل كل مفهوم على ضوء نظرية الرسم المتطورة عن التحديد الأرسطي للمفردات، ونظـرا لتعـاكس الاسـتعارتين (العـين مفهـوم ثـان فـي الاسـتعارة الأولـى، ومفهـوم أول فـي الاسـتعارة الثانيـة، والأذن عكسـها)، يحلـل المفهـوم مـرة واحـدة، ثـمّ يراعـى ترتيبـه بعد ذلك عند التفرقة بين الاستعارتين.

المركب التضمّني لمفهوم " عين " يقدم المقومات (السمات) التالية:

- [+ حاسة] يستخدمها الإنسان للاتصال بالعالم الخارجي.
- [+ كروية]
- [+ صورة بصرية]
- [+ متحركة]
- [+ إدراك]
- [+ فهم]
- [+ ردّ فعل]

وباعتبار " العين " مفهوما ثانيا في الاستعارة: " الأذن عين "، يظهر السياق المصاحب للاستعارة اقتران العين، والبصر بالأعراض التالية:

- [+ وازع خلقي]
- [+ وظيفة شهادة]
- [+ هيمنة]

ويحلّل المركّب التضمّني لمفهوم " أذن " إلى المقومات الدلالية التالية:

- [+ حاسة]
- [+ مجوفة]
- [+ ثابتة]
- [+ صورة سمعية]
- [+ إدراك]
- [+ فهم]
- [+ ردّ فعل]

وباعتبـار " الأذن " مفهومـا ثانيـا فـي الاسـتعارة " العـين أذن "، يضـيف السـياق إليه، وإلى وظيفة السمع المرتبطة به الأعراض التالية:

- [+ وعي]
- [+ وظيفة تنفيس]
- [+ ارتباط]

إن الاستعارة، في أصل وضعها وآلية عملها، تقوم على ادعاء دخول المشبّه (المفهوم الأول) في جنس المشبّه به (المفهوم الثاني)، ومن خلال إثبات ما يخص المشبّه به للمشبّه[1]، فإنّ إجراء تحليل المفهوم الثاني، إلى مقومات وأعراض، يعني إسناد بعضها إلى المفهوم الأول لتحقيق الادعاء، ومن ثمّة تكتسب الأذن (المفهوم الأول) بعضا من سمات العين (المفهوم الثاني)، وتحصل العين ـ هي الأخرى ـ على بعض صفات الأذن في الاستعارة " الأذن عين "، " وعن طريق التوليف بينهما يتداخلان، ويتفاعلان "[2]، ونفس الشيء يقال بالنسبة للاستعارة " العين أذن " التي هي مقلوب الأولى، وتكون محصلة المنح والتبادل والتلاحم شبيهة بعمل التهجين الذي يغني الأجناس، ويمنحها صفات لم تتح لها من قبل، علاوة على صفاتها الأصلية، لذلك فالاستعارة هي تهجين دلالي ـ إذا جاز التعبير ـ يجعل كلا من العين والأذن قادرا على أن يبصر، ويسمع، ويحقق الإدراك، والاستجابة بناء على تفاعل، يؤسسه الائتلاف، والاختلاف بينهما، وإذ تنحصر مقومات الاختلاف في بعض خصائص ذاتية، تحافظ على استقلالية كل مفهوم، وترسم حدوده وجنسه كشكل الحاسة: [+ كروية] للعين، و [+ مجوفة] للأذن، أو القدرة على الحركة: [+ متحركة] للعين، و[+ ثابتة] للأذن، يجري تحقيق الائتلاف، والجمع بين المفهومين بواسطة المطابقة: [+ حاسة]، [+ إدراك]، [+ فهم]، [+ ردّ فعل]، أو عن طريق المماثلة: [+ صورة بصرية]/[+ صورة سمعية] أو باللجوء إلى طريق التشابه، والتوسيع عند الالتفات إلى الأعراض التي يرسبها سياق كل استعارة: [+ وازع خلقي]/[+ وعي]،[+ وظيفة شهادة]/[+ وظيفة تنفيس]، [+ هيمنة]/[+ ارتباط]، حيث تلتقط هذه الأعراض عند ضبط السياق، ومعرفة مقاصد المتكلم.[3]

وتتعلق هذه الأعراض بدلالات جانبية، وإضافية، تمتد على هامش الاستعارة في سياق حديث راو ثان مثليّ القصة عن بؤس " وازنة "، وحرمانها من سقف يأويها،

---

[1] انظر السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 369. وانظر كذلك عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 391- 393.
[2] محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 43.
[3] انظر نفسه: ص 29.

وخيبة رجائها في المسؤول عن عملية الاستفادة، وتوزيع السكنات بالجامعة، فاستعارته الأولى: بأذني أبصرت (الأذن عين)، تدفقت تحت ضغط الألم، والاستنكار، وتبكيت الضمير من أجل ضياع " وازنة "، وانسداد وضعها أمام إهمال الجميع، وانشغالهم عنها بمصالحهم الخاصة: [+ وازع خلقي]، ويتنامى الحدث إلى تجاهل المسؤول شكوى الشخصية، وعدم اكتراثه لها، فيستقر شعور عام بغياب العدالة الاجتماعية واختلال بنيتها:

" هه يا بنت الداليا، هذي عدالة ابن دغل، واحد أخذ الشكيمة، والآخر طار بالبغل. قال جدّ العبث ".[1]

وحتى لا يبقى بعيدا عن أحداث يقدمها، وحفاظا على صلته بها، يجد الراوي نفسه ملزما بالتدخل، والإدلاء بتصريحاته، وشهادته بحكم الوظيفة الاختيارية التي يملكها: " الحق الحق أقول، ومنهم من كان يبكي بالوطنية الرثة، ومن يحل المشاكل بتكثيف المشاكل،... ومنهم من سمّى صديقه: هذا إن دلّ على شيء، إنما يدلّ على ثلاث نقاط، لا ترجع إلى السطر."[2]

ولاشك أن إشهار الراوي موقفه: [+ وظيفة شهادة]، يأتي استجابة لـ " انفعاله إزاء ما يقصّ "[3]، وتعبيرا عن تعاطفه مع " وازنة "، وسخريته من جهل المسؤول، وغطرسته، وتخشبه إلى حد كبير، صار فيه مثال القالب الجاهز " إن دلّ على شيء إنما يدلّ..." الذي أطلق تسميته عليه، ويبدو من تتبع سير الحكاية أنّ الراوي الثاني الملقب بـ " العبث " عليم بكل خفايا القضية، وعلى دراية بما يجري في المعهد، أو في مكتب المسؤول، وخاصة أثناء زيارات " وازنة " المتكرّرة له، وإلمام " العبث "، بتفاصيل الأقوال والأفعال، جعله يعلق عليها بعد سردها مباشرة من طرف الراوي الأول المشارك في المغامرة أيضا، وهذا ما يمنحه صفة شاهد عيان مؤهل للإدلاء بشهادته، ويجعل " العين" في الاستعارة (الأذن عين) مقرونة بالشهادة، وموصوفة بالسيطرة على تغطية العالم الخارجي، والإحاطة بنشاط أفراده، وسلوكاتهم: [+ هيمنة]، والشمولية التي توفرها العين من خلال مداها الحسي، وحضورها الدائم في كل نشاط، يؤهلانها لقيادة الإنسان، والإشراف على توجيه عملياته الحيوية، وسلوكاته الطبيعية في حياته المألوفة، أمّا في

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 123.
[2] نفسه: ص 123.
[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 142.

مواقفه الحساسة الحرجة، فهي حاسة مهيمنة، لها الصدارة، والمقام الأول في المراقبة، والتصريح بالشهادة.

وكذلك الشأن بالنسبة للاستعارة الثانية: (العين أذن)، فقد علقت الأذن ببعض الدلالات الخافتة، ظهرت أعراضها في صورة إيحاءات مبثوثة في شبكة السياق، مغمورة داخل الدلالة العامة، وقد اتسمت بطغيان اليأس، وفقدان الأمل في مساعدة المسؤول بعد طرده " وازنة "، وإرجائه مساعدتها مرات متكررة؛ لتبدأ رحلة الشك في مصداقية الانتظار، ويشتعل فتيل الذكريات، فتنفتح جراح الماضي على تضحية " وازنة " التي جاهدت بالسلاح، ودفعت زوجها قربانا في سبيل تحرير وطن، لم يثمن من تسلموا أموره نضالها المجيد، ولم يرعوا عهدهم للشهداء، فخانوا الأمانة الموضوعة بين أيديهم:

" لا يزال المنحدر ينحدر، انحدروا، انحدرنا، ننحدر، يداك متكئتان على الفراغ، وعقلك مستقر في لب التاريخ المتوحش، عيون فاغرة حيرى فارغة متلهفة إلى اليقين، تقتتل مع الماضي المرتوي بمفاتن عقيقية، بددت في ليل الخنادق والفزع، بفتوتك تطوعت حملت بندقية، ونسجت شموسا لصغار البلد، لكنها انسحبت مصباحا تلو مصباح، وعمّ الكسوف، وقصب الخيبات، دفنت ربيع زوجك الفاتن، وخرجت إلى حرب أخرى بيدين طيبتين، وسلاح من الابتسامات المنتفخة من ثلج الخيانة، فلماذا مات زوجك الأول؟ ".[1]

ويشكل هذا المقطع السردي بداية لاستفاقة " وازنة " على وقع استذكار أحيى أمامها الماضي، وعرضه تحت أنظارها بجوار حاضرها؛ لتقف على فظاعة الحقيقة المرة، وفداحة الخسارة التي تكبّدتها مقابل تنكر المسؤولين لها، وبهذه اليقظة الفكرية: [+ وعي] يتراجع الحاضر المقفر بجحوده، ونكرانه أمام ماض مشرق، يحفل بأمجاده رغم خسائره ومآسيه، وتتراجع معه العين أمام الأذن في الاستعارة الثانية (العين أذن)، فاسحة لها المجال لتعويضها، وانسحاب ذات حاضرة من واقعها المظلم (كما تدلّ عليه التراكيب: ليل الخنادق والفزع...، انسحبت مصباحا تلو مصباح...، عمّ الكسوف...) إلى مصارعة ذات غائبة، تفوقها عزيمة وعطاء، هو بحد ذاته نداء استغاثة صامت، يبحث عمّن يسمعه، وهو يصادر الرؤية، ويقصي العين بسبب سلبيتها، وألفتها الوضع المزري لامرأة، يئست من استعطاف الناس بمظهرها البائس، ولم يبق أمامها إلاّ إعطاء الأفضلية للأذن، لعلّها تسمع أنينها، وصوتها المجاهر بعذابها، كما أنّ العودة إلى الماضي تقلّل من فاعلية العين

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 124- 125.

في بعث الأخيلة، والتصورات، وترفع من كفاءة الأذن في التقاط المعلومات، والأخبار المنقولة باسترجاع سالف الأحداث، وغابرها، مثل حال الراوي الثاني " العبث" الذي لم يستطع أن ينفذ إلى معاناة " وازنة "، وهو يتابع بعينه تدهور ظروفها، إلاّ بعد سماعه حكاية شبابها المليئة بالألم، والدموع، فجاءت استعارته انتقالا من الإدراك بالبصر إلى الإدراك بالسمع؛ لاستحضارصور الماضي البعيدة عن مدارك العين، ويعزز قصور العين في هذه الاستعارة انقطاع فجائي، يقع في رؤية الراوي الأول المكلف بسرد حكاية " وازنة "، تتضمنه عبارة مهّدت لكلام الراوي الثاني " العبث "، وتدخّله، حيث يصرح الراوي الأول بنقص علمه، وعدم إحاطته بظروف، وملابسات ظهور الراوي الثاني؛ ليبدو هذا الأخير طليقا متملصا من الرقابة، لا ترقى الأنظار إلى تحديد الوجهة التي يصدر منها في تحركاته، على الرغم من وقوعه في المستوى القصصي الثاني الذي يخضع للراوي الأول، وينضوي تحت نفوذه:

" لا أحد يدري كيف وثب بتلك الصورة المضحكة، قرفص وسط الطريق، وراح يخطب: أنا خالكم العبث، بعينيّ هاتين سمعت، ويجب أن أحكي..".[1]

وكان من المفروض أن يضطلع الراوي الثاني " العبث " بوظيفة إعلام، وتنبيه؛ لتبرير خطبته، وجلوسه الاعتراضي في طريق الناس التماسا لتوعيتهم، لكن غياب مؤشرات نصية على تواجد جمهور، أو أشخاص يسمعون الخطبة، وعدم كشف السرد لاحقا عن أصداء، وتعليقات حولها، أحالها إلى تعليق باطني، وردّ فعل سيكولوجي عارض: [+ وظيفة تنفيس]، مشحون بالذاتية، والميل إلى تصنيف أساتذة المعهد، وطاقم عماله، وطلبته حسب أفكار ومعتقدات خاصة، تتعلق بالوجود والنزعة الفلسفية في تناوله، لكن الأهم في التعليق هو شعور الراوي بالامتلاء، والتشبّع من كثرة ما رآه، وعاينه من مشاهد مؤسفة، أو ما سمعه وتناهى إليه من أخبار " وازنة "، ومصيرها الذي يصم وطنها بالخزي، والعار، فكان لتفاعل المرئيات، والمسموعات في الذهن دافع إلى استفراغها، واسترجاعها في الحكي بطريقة قسرية؛ للتخفيف من حدتها، وضغطها: [+ ارتباط]، ولو تطلب الأمر إجراء حوار باطني، تحادث فيه الذات نفسها عبر مخاطب خارجي، يوهم الراوي الثاني قارئه بتوجيه الكلام إليه، والارتباط بالتنفيس والحكي، كما يوحي به اعترافه: (يجب أن أحكي)، هو انعكاس لارتباط آخر بين السمع، والكلام،

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 125.

إذ أنّ اعتماد النطق على السمع، من الناحية الفيزيولوجية، يجعل من غياب السمع سببا في الحرمان من اكتساب النطق، والكلام، وفق القاعدة: (أصمّ بالولادة أبكم بالضرورة)، وهذا ما يمنح الأذن غناها، وقوتها في الاستعارة (العين أذن)، حيث تبرز الأعراض تحكّمها في اللسان وعملية التعبير بالكلام؛ لاستفراغ شحنات وجدانية زائدة، يضر الذات بقاؤها، أو لإبداء موقف من الآخر، ورسم طبيعة العلاقة السائدة بين الشخصيات في عالم المغامرة.

وثمّة أيضا استعارتان متجاورتان في قصة " جمعة شاعر محلّي "، تتبادل فيها العين، والأذن مواقع التعويض الدلالي على شاكلة أسلوب العكس، حين " يؤتي بكلام يقدّم فيه جزء، ويؤخّر فيه آخر، ثمّ يقدم المؤخر، ويؤخر المقدم "[1]، ففي هاتين الاستعارتين تتقدم الحاسة على مثيلتها مرة، وتتأخر عنها مرة أخرى، فيترتب أن تجيء الاستعارة الثانية معاكسة للأولى، وقد أدى التفاعل بين مفهومي الحاستين إلى تبادل اللوازم، والمقومات بينهما، فترى العين تنتحل وظيفة الأذن، وتوصف بشكلها، وترى الأذن مدّعية حصولها على الكروية؛ للنهوض بمهمة العين وعملها، ويمكن إضفاء المزيد من الضوء على تفاعل المفهومين بالرجوع إلى المفاهيم البلاغية في تصنيف الاستعارات، حيث أنّ إسناد الاستعارة بما يناسب المشبّه به زيادة في إخفاء التشبيه، وإمعان في المماثلة والإيهام بمطابقة تخييلية، تبنى علىادعاء خصائص المشبه به للمشبه، وتسلك طريق المجاز في الاستعمال، لذلك سميت استعارة مكنية مرشّحة، تقوى بهذا النمط من الاقتران، والادعاء بعد تمامها توسلا إلى تحقيق " المبالغة في التشبيه ".[2]

ويمكن توضيح ذلك بعد عرض الاستعارتين:

" هذه العين التي سمعت كذبكم سأقتلعها، وأفقأ الأذن التي رأت الدم يهاجر ".[3]

والاستعارتان المفهوميتان الناتجتان هما:

3- العين أذن ← الاقتلاع يناسب الأذن.

4- الأذن عين ← الفقء يناسب العين.

والاستعارتان (3) و(4) تتقاطعان مع نظيرتيهما (1) و(2) السابقتين في المقومات، والسمات الدلالية الخاصة المرتبطة بمفهومي العين والأذن، لكنهما تتميّزان ببروز

---

[1] السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، ج2، ص118.
[2] انظر متن السمرقندية: مجموع المتون الكبير، ص 388.
[3] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 40.

أعراض مختلفة، أضافها السياق إليهما، وهي أعراض يتعلق بعضها بالقدرة الطبيعية على الملاحظة، والتمييز، والحكم، ويتعلق بعضها الآخر بموقف خاص، أبداه الشاعر صاحب الراوي، ينمّ عن حساسية مفرطة تجاه الوضع العربي المشتت، ووعود حكامه الخائبة بتحرير فلسطين، فالأذن اقترنت بالأعراض التالية: [+ تمييز المسموعات] باعتبار المسموع وعودا ينتظر الوفاء بها، و[+ إدانة الكذب] لإخلاف الوعود، والتبجح بها لإخفاء العجز، وفقدان الإرادة في المواجهة لطرد اليهود، وأخيرا [+ رغبة في تعطيل السمع] للتخلص من تكرار وعود كاذبة، سئمت الأذن ترددها عليها، أمّا العين، فقد انفردت هي الأخرى بالآتي: [+ تصنيف المرئيات والسلوكات] باعتبار المشاهد اعتداء على حرمة الإنسان العربي، وسفكا لدماء أبنائه في فلسطين، و [+ إدانة الاستعمار والقتل] لكون المقتول شهيدا " يهاجر دمه " ذودا عن وطن، ينشد تخليصه من الغاصب المحتلّ، وكذا [+ رغبة في كفّ البصر] للاستراحة من تردد صور المجازر، والدمار أمام أبصار حائرة، تهتز لمشاهداتها النفس، لكنها سرعان ما تخمد ثائرتها، فتعاود استسلامها للوهن، ولا تهبّ لنصرة إخوانها.

إنّ الأعراض المستخرجة من سياق الاستعارتين ليس نهائية، وبإمكان القارئ أن يهتدي إلى الكثير منها، إذا اندفع في تفاعله مع النص وراء استراتيجية ما، توجه إعادة إنتاجه، ومع ذلك فما استخرج من الأعراض يبدو أساسيا، وكافيا لمباشرة التحليل، ومهما استحال الحصول على مطابقة تامة بين أعراض الاستعارتين؛ نظرا لخصوصية علاقتها بالحاسة، فإنّ ذلك لا يعدم إقامة مماثلات، وتشابهات كبيرة بينهما، توضع في ثنائيات متقابلة الطرفين:

أ- [+ تمييز المسموعات] يقابله [+ تصنيف المرئيات والسلوكات]:كلاهما فرز، وتنظيم للإدراك، سواء كان الشيء المدرك محسوسا، أو معقولا.

ب- [+ إدانة الكذب] يقابله [+ إدانة الاستعمار والقتل]:الجامع بينهما هو الكبت، والمصادرة، إذ أنّ الكذب كبت، ومصادرة للحقيقة، بل قتل لها في بعض الأحيان، وكذلك الاستعمار والقتل، فهما كبت، ومصادرة للحق في الحياة الحرة المستقلة.

جـ - [+ رغبة في تعطيل السمع] يقابله [+ رغبة في كفّ البصر]: حيث يجتمعان في محاولة قطع الإدراك، وسدّ الطريق في وجه الشعور بالغضب من ممارسات سلبية،

تتوالى أخبارها، أوالتعبير عن الشعور بالذنب نتيجة للتقصير في أداء الواجب، وكلاهما نزعة إنسانية للهروب من الواقع، والتملص من أعبائه، وتبعاته.

2.2. انتخاب المدلول ونفي المنافرة

إنّ تحويل الاستعارات الفعلية ـ نوع من الاستعارات التبعية ـ إلى استعارات مفهومية اسمية يعتبر خطوة أساسية، تسبق تحليل مكونات التعويض الدلالي، وضبط ما يمكن قبوله من مقومات، وأعراض، وترجع أهمية التحويل إلى أنّ الفعل مرتبط عادة بذات، أو عضو أو حاسة كما هي الحال هنا، تتكفل بإنجازه، والقيام به، وكذلك يرتبط الفعل بمصدره من الناحية الاشتقاقية للدلالة على النشاط، أو العملية، أو المفهوم بصفة عامة، فإذا استعمل الفعل في استعارة ما؛ فإنّها تنصرف إلى مصدره، كما أقرّ ذلك الجرجاني، إذ أنّ " وصف الفعل بأنّه مستعار، حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتقّ منه، فإذا قلنا في قولهم (نطقت الحال) إنّ نطق مستعار، فالمعنى أنّ النطق مستعار ".[1]

ويلحّ الجرجاني في موضع آخر على الذات، ويجعل كلا من الفعل، والمصدر تابعا لها في إثبات المعنى بقوله: " والذي يجب العمل عليه أنّ الفعل لا يتصور فيه أن يتناول ذات شيء، كما يتصور في الاسم، ولكن شأن الفعل أن يثبت المعنى الذي اشتقّ منه للشيء في الزمان الذي تدل صيغته عليه"[2]، ومن خلال نسبة الفعل إلى المصدر، أو الذات يتخذ مرجعيته، وتعرف ارتباطاته الدلالية، وتتحدد خصوصية استعمالاته الوضعية؛ التي إذا حاد عنها اعتبر توظيفا مجازيا.

وتجنبا للتعقيد، وكثرة التقسيم تردّ كل استعارة مهما كان صنفها إلى استعارة مفهومية، تتكون من مفهوم (موضوع) أول، ومفهوم (موضوع) ثان، والشفيع في هذا الصنيع هونقد ذاتي، سجله البلاغيون القدامى إزاء تقسيماتهم، ومنهم على سبيل المثال " التفتازاني" الذي " يرى إبعاد الاستعارة التبعية لكثرة الإجراء، والاستغناء عن أنواع

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص40.
[2] نفسه: ص 38.

الخلاف "[1] ، وقبله تراجع السكاكي عن بعض تقسيمات الاستعارة معترفا بأنّ " الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخيلية".[2]

إنّ أهم خدمة تقدمها الاستعارة المفهومية هي استحضارها المعوِّض (المفهوم الثاني أو المشبّه به)، ووضعه جنبا إلى جنب بجوار المعوَّض (المفهوم الأول أو المشبّه) على طريقة التشبيه البليغ، وهو استحضار يعجز عنه الفعل، فاستخدام الفعلين (سمعت، أبصرت) في الاستعارتين: (بأذني أبصرت، بعينيّ هاتين سمعت) لا يضمن بصفة حضورية تواجد المشبّه به لفظا في التركيب؛ للحصول على منافرة إسنادية أوضح، خلافا للاستعارتين المفهوميتين اللتان تثبتانها بصورة مسموعة لفظا، وصورة مرئية خطّا:

الأذن عين أو بصر / العين أذن أو سمع ← مبتدأ + خبر.

وباستخدام المنافرة بين مفهومي العين والأذن، تتميز الاستعارة في مستواها الدلالي عاملا إسناديا، و " تقابل النعت وهو عامل محدد "[3]، وبعبارة أخرى فإنّ أحد المفهومين يسند للآخر، ويوضع له على هيئة وصف، ينتج حالة موسومة، تدفع إلى حدوث انزياح؛ لانتخاب مدلول، يحظى بالإجماع، ينقل إليه العامل المسند، إلاّ أنّ ما يجب التأكيد عليه هو أنّ انتخاب المدلول لا يتمّ بطريقة عشوائية، تستعجل التخلص من المفهوم المسند (المفهوم الثاني أو المشبّه به) بإخراجه عن طبيعته، ومجموع خصائصه المعروف بها، " لأنّه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عمّا وضع له بل مقرا عليه"[4]، وفكرة ادعاء المعنى التي يشدد الجرجاني عليها، أو الإشارة إلى " جنس تغيير المعنى "[5] كما ينادي بذلك " كوهن "، إنّما هما انتخاب ضمني، يقومان به في تحليل الاستعارات التي يتناولانها.

وإذا كان ادعاء المعنى يتطلب الانتقال من مدلول أول إلى مدلول ثان (معنى المعنى)، فإن الفرق بينه، وبين انتخاب المدلول يكمن في أن هذا الأخير يتيح فرصة عرض كل المقومات، والأعراض المتعلقة بالمفهومين معا، والقيام بترشيح بعضها لأداء دور المدلول الجامع شريطة أن يتمتع بالغنى، والاكتناز الدلالي دون غيره.

---

[1] محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 45.
[2] السكاكي: مفتاح العلوم، ص 379.
[3] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 48.
[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 391.
[5] جان كوهن: المرجع السابق، ص 109.

كما يسبق العرض والترشيح بعملية التحديد بالرسم، وفيها تحصر المقومات، والأعراض الممكنة للعين والأذن، وهذه العملية تندرج كخطوة حاسمة في إجراء التفاعل بين المفهومين، والتعرف على مقومات الاختلاف المولد للمنافرة، ومقومات التماثل التي تعتبر مرحلة التوازي، وبداية التقارب، والانعطاف نحو التطابق عند توفر بعض مقوماته في الاستعارة، وفي هذه الحالة ينتخب المدلول الجامع منها، أمّا إذا انعدم التطابق فإنّ المدلول ينتخب من مقومات التماثل، في حين يبدو استخراج المدلول من مقومات الاختلاف متعذرا، مثلما يلاحظ في الاستعارات العنادية المبنية على الأضداد، وحتى يتّضح الأمر يعرض المثال التالي:

إنّ ادعاء السمع للعين، في الاستعارة (بعينيّ هاتين سمعت)، يترتب عنه ادعاء ثان مفاده (العين أذن)، ما دام السمع خاصة من خواص الأذن، ولازما من لوازمها:

سمعت ← السمع ← الأذن.

وعن طريق الانتقال من اللازم (السمع) إلى الملزوم (الأذن) يعاد بناء الاستعارة (بعينيّ هاتين سمعت) في شكل استعارة مفهومية: العين أذن: مسند إليه + مسند، وهكذا يستدعى المفهوم الثاني (المشبّه به) لإقرار المنافرة، وإثباتها انزياحا سياقيا، يتحقق بوظيفة الإسناد فيما هو حاضر، و موجود، أي في مستوى الكلام، وهذه المنافرة في مدلولها الأول " تعدّ خرقا لقانون الكلام "[1]:

(العين أذن) منافرة إسنادية مدلولها الأول: العين حاسة سمع.

إنّ استدعاء المفهوم الثاني (الأذن)؛ ليجاور المفهوم الأول (العين) في سياق الكلام، يطبع الاستعارة الناتجة على نحو من الأنحاء بصفة الإغرابية (Exotisme)، لكونها " تضم حاضرا (المشبه) إلى غائب (المشبه به) "[2]، وتتسبب في تشويش زمنية القصة المتخيلة بما تقتضيه من تجاورات متنافرة بين زمن حاضر، وزمن حاضر آخر يختلف عنه، يشكل امتدادا له، ولكي نستعمل الاستعارة كصورة تعبيرية فعالة،لابد من استدراك النقص الحادث فيها، والحرص على تواجد الطرفين معا، وهذا " يعني أن نخضع بدقة الغائب للحاضر "[3]، لكن حضور المشبّه به يبقى على الأغلب ظرفيا مؤقتا، فبروزه ينحرف بالسياق، ويصيبه باضطراب، وخلل معنوي ناتج عن المنافرة

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 133.
[2] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 206.
[3] نفسه: ص 206.

الإسنادية، حيث ترفض العين (المفهوم الأول أو المشبّه) المدلول الأول (حاسة سمع) الذي فرضه إسناد الأذن (المفهوم الثاني أو المشبّه به) إليها، وترجع أسباب الرفض إلى اعتراض مقومات الاختلاف المورفولوجي بينهما: [+ كروية]/[+ مجوفة]، [+ متحركة]/[+ ثابتة]، وعملها على إقامة حاجز مقاومة، يحاول الإبقاء على مسافة الانفصال بين المفهومين، وفي هذه الحالة يمكن اعتبار المنافرة الإسنادية خرقا لنظام الكلام، وتصنيفها انزياحا سياقيا، يتميز باللاتجانس، والتدافع، والتوازن القلق الميال إلى " استثارة العملية الاستعارية "[1] بحثا عن التجانس، والاستقرار.

وإذا كانت المنافرة مرحلة حرجة من مراحل التفاعل بين المفهومين، فإنها تتبع بمرحلة أخرى، يتناقص فيها مفعول مقومات الاختلاف (عوامل مثبطة) تحت جاذبية مقومات أخرى (عوامل منشطة) أهمها: [+ صورة بصرية]/[+ صورة سمعية]، وإذا أريد التوسع: [+ خلايا بصرية]/[+ غشاء خلوي (الطبلة)]، [+ سيالة عصبية بصرية]/[+ سيالة عصبية سمعية]، وتتقابل المقومات في ثنائيات منسجمة، تجعل من المرحلة مسرحا لعمليات تقارب، وتآلف بما تشيعه بين المفهومين من تماثلات، وتشابه، وعند بروز المقوم [+ إدراك] الذي ينعكس صداه على مقوم ثان [+حاسة] تتلاحم العين، والأذن، وتبدأ مرحلة تطابق كبير بينهما، تمتد داخله مقومات لاحقة، يصعب حصرها، لكن السياق يكشف عن بعضها، ويحيطها بالأعراض المصاحبة لها.

ويبدو أن التفاعل بين مفهومي العين، والأذن، في الاستعارات الأربع الماضية، ينقسم إلى ثلاث مراحل هي:

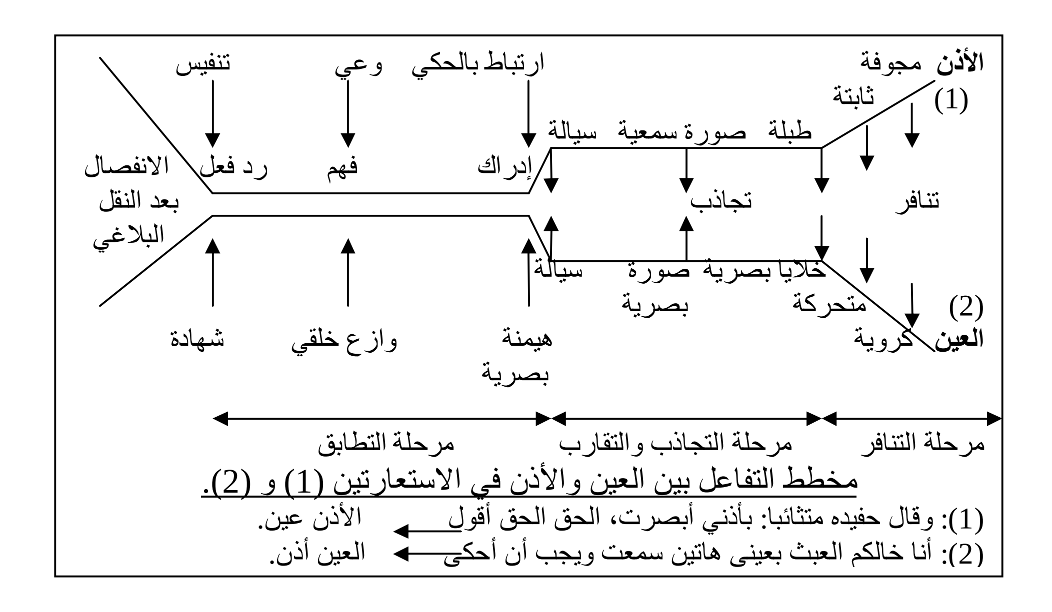
أ- مرحلة التنافر: يميزها حضور خصائص المظهر الخارجي المرئي لكل مفهوم منهما.

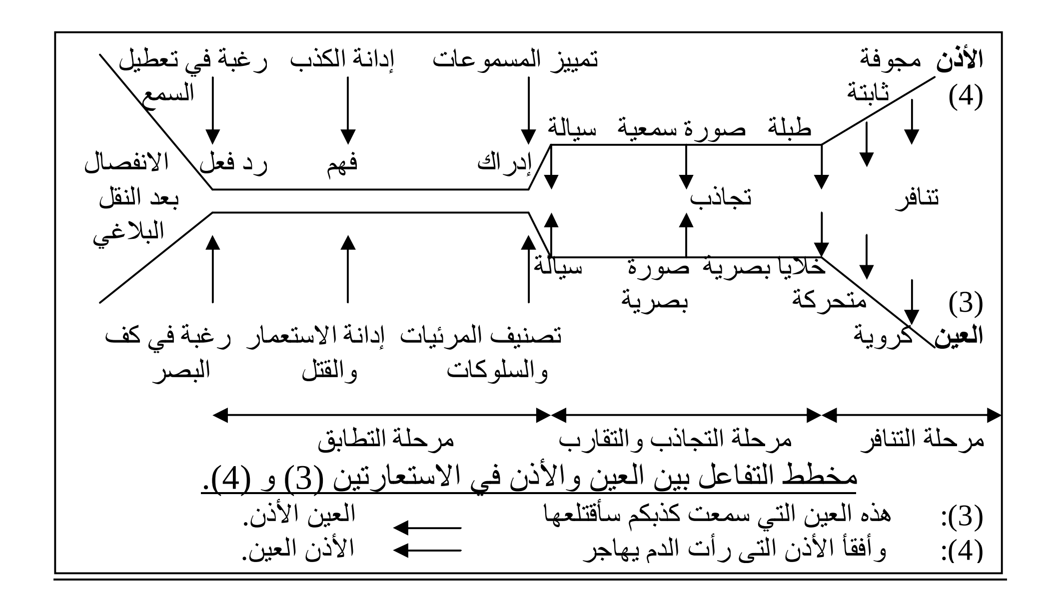
ب- مرحلة التجاذب، والتقارب: يميزها حضور، وتقابل الخصائص الداخلية في آلية عمل كل مفهوم، حيث آلية الرؤية تماثلها آلية السمع.

جـ- مرحلة التطابق: يميزها حضور الخصائص التي تعتبر جوهر عمل، ووظيفة كل مفهوم، إذ كل منهما أداة حس، تستخدم للإدراك، والفهم، وردّ الفعل على المؤثرات الخارجية. ويمكن توضيح هذه المراحل في مخطط التفاعل بين كل استعارتين متعاكستين ومتعالقتين:

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 110.





إنّ مرحلة التطابق، بين مفهومي العين والأذن، ترتكز على عدة مقومات مشتركة، توجد بينهما، وتعتبر عوامل جامعة، ومن البديهي أن يكون أي واحد منها صالحا لأن ينتخب مدلولا ثانيا، ينوب عن المدلول الأول للمفهوم الثاني (المشبه به) في الاستعارات السابقة؛ لنفي المنافرة، لكن هذه الصلاحية متفاوتة الدرجات، وهي تختلف من شخص إلى آخر، وبعبارة أخرى يمكن القول بأنّ انتخاب المدلول الثاني يخضع لسلطان القارئ، ومدى تجاوبه مع الخطاب، وقد جرت العادة قبل ذلك أن يخضع مدلول

الاستعارة، ومعناها للمنطق والتداول، فتحرّي المنطق، في الاستعارة، يوجب أن يكون أول ما يراعى من ضروبها هو " أن يرى معنى الكلمة الاستعارة موجودا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة"[1]، إلاّ أنّ المنطق لا يطّرد دائما في جميع الاستعارات، فهو يضطرب كثيرا في استعارة المجرد المحسوس، وهو يتلاشى أو يكاد في الاستعارات العنادية القائمة أساسا على التضاد بين المشبّه، والمشبّه به، أمّا الخضوع للتداول، فيلاحظ بجلاء في كل الاستعارات العامة، أو المبتذلة، حيث تتخذ الواحدة منها مدلولا قارا لا يتغير إلاّ نادرا، فاستعارة الأسد للرجل يستقر معناها في الشجاعة، واستعارة البحر له تعني الكرم والجود، كما أنّ استعارة البدر، أو الشمس لإنسان ما معناها الجمال، والحسن، وإذا وصف شخص بأنّه سيف مسلول على العدو، فالمعنى ينصرف إلى النصرة، أو الرأي النافذ على الأغلب[2]، ولعل ثبات المدلول وأحاديته هما سبب تدني القيمة الفنية للاستعارة، ونزولها إلى مرتبة الابتذال، رغم اعتراف الجرجاني بأنّ الصياغة المبتكرة، من شأنها أن تعيد للاستعارة المبتذلة حيويتها وحسنها، بما تزيده لها من تجديد، وتعديل[3].

وقد انساق بعض المحدثين وراء المدلول الواحد للاستعارة، وانشغلوا بتصنيف الانزياحات السياقية، والاستبدالية، والاهتمام بالفجوة بين الاختيار المتحقق، وباقي الاختيارات الممكنة، فجاءت تحليلاتهم للاستعارة ثابتة على شاكلة الاستعارة التقليدية، ومن ذلك مثال " كوهن " الشهير:

" الإنسان ذئب لأخيه الإنسان".[4]

(د1) ←(د2) حيوان مفترس (المدلول الأول: م1) ←شرير(المدلول الثاني: م2).

إذ أنّ اختيار المدلول الثاني لا يختلف عن طريقة الجرجاني في تقصي معنى جاهز يحمله اللفظ المستعار بعد أن يكون قد تحقق في المستعار له (المشبّه)، ونفس الشيء يقال بالنسبة لمثال " كمال أبوذيب "، وهو يحلل المقطع الشعري التالي للشاعر " ستيفن سبندر":

" تحت أشجار الزيتون من الأرض

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 41.
[2] انظر نفسه: ص 24-25.
[3] انظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 112.
[4] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 109.

تنمو الزهرة التي هي جرح".[1]

حيث اقترح مدلولا ثانيا للفظة " جرح " بقوله: " كأننا نقول التي هي نبتة حمراء"[2]، رابطا بكيفية آلية بين لون الزهرة، ولون الدم على الجرح، ناسيا أنّ شكل الزهرة المتفتحة قد يكون شبيها بالجرح المفتوح، وهو ما يعطي معنى العمق في الزهرة بغضّ النظر عن اللون، هذا إذا لم ينظر إلى الاستعارة على أنها تمثيل، فإذا اعتبرت كذلك صارت الزهرة النامية شيئا طارئا، ومميزا لتلك الأرض التي تهيمن عليها أشجار الزيتون، مثلما يطرأ الجرح على العضو الطبيعي، ويترك عليه أثره مميزا ، يلفت إليه الأنظار، كما تلفتها إليها الزهرة في تحديها، وبروزها، على الرغم من قصر قامتها بين هامات زيتون كثيفة، تحاول حجب ما تحتها عن الأنظار.

إنّ قراءة المقطع السابق، للشاعر الأنجليزي بشيء من التحليل، تفرز على الأقل ثلاثة مدلولات للاستعارة الموجودة، وهي:

الزهرة التي هي جرح:

حمراء (الحمرة) ⟵ متفتحة (التفتح) ⟵مميزة أو عارضة كالأثر (الميزة)

ولاشك أنّ احتفال " أبوذيب " بمدلول واحد منها، لا يرجع إلى قصر نظر، أو تزمت في التأويل، وإنما يرجع إلى موقفه كقارئ، يتمتع بالحرية في إنتاج النص، وإذا كان هناك تقصير في الاكتفاء بالمدلول المباشر، فإنّه يحمل على الجري وراء التنظير، وتقديم أمثلة واضحة جلية للمفاهيم المطروحة، ونفس الادعاء يمكن أن يقال عن " كوهن "، ومثاله المقدم آنفا.

وبهذا الاستعراض، لبعض الأمثلة في تحليل الاستعارة، يتّضح أنّ الحاجة إلى المنطق تبقى ماسة على الدوام في عمليات الربط، والتقريب بين المفاهيم، وتنظيم التفكير بشأن الاستعارة عموما، لكن تضييق المنطق، وحصره في مجال معين، يجعل المفاهيم سطحية، لا ينفذ الفكر إلى أعماقها الغنية بالإيحاء، كما أنّ الاحتكام، إلى التداول، يفرض مدلولا جاهزا معروفا، يقضي على تعدد المعاني، ويسوى بين جميع الاستعارات المتشابهة، ولا يستطيع أن يخص بالامتياز، والجودة واحدة دون الأخرى، ولعل هذا

[1] كمال أبو ذيب: في الشعرية، ص 26.
[2] نفسه: ص 28.

ما حذر الجرجاني منه؛ حين أشار إلى " أنّه ليس كل ما جاء كناية في إثبات الصفة يصلح أن يحكم عليه بالتناسب ".[1]

ومن الواضح أنّ التسليم بالمعنى الواحد لم يعد قائما في العصر الحاضر، ومنذ أن جعلت التفكيكية الاختلاف أصلا في الكتابة، شرع الباحثون في تجاوز المدلول الثابت، والابتعاد عنه، فـ" إذا كان " جاك دريدا " أحدث قطيعة في الثنائية المعروفة، وهي: الدال/المدلول، فقد تحدث " رولان بارث " عن مجموعة الدوال، ومن ثمّ فإنه لم يقض على المدلول، وإنما وضع نهاية للمدلول الثابت بالنسبة للدال "[2].

ولقد عانت الاستعارة طويلا من احتدام النزاع بخصوص أهميتها، فانقسم الدارسون لها بين معارض، لا يرى الخلاص إلاّ خارجها، ومؤيد، لا يرى الخلاص إلاّ بواسطتها، ورغم تطرف الرأيين؛ إلاّ أنهما اجتمعا على عيب واحد، ظلت الاستعارة خاضعة لسلبيته، ألا وهو النظر إليها على أنّها كيان مستقل، أو نظام معزول، ومعاملتها على أساس اعتبارها قائمة بذاتها، مستغنية بنفسها عمّا حولها، وكان لهذا الموقف المشترك الذي يفصل الاستعارة عن سياقها في النص أثر سيء، حكم عليها بالتحجر والجمود، وأوجد لها مدلولا نهائيا، أو محددا، يزجّ بها داخله كل مرة، ممّا حدا ببعض المعتدلين إلى المطالبة بضرورة إعادة الاستعارة إلى بيئتها الطبيعية: النص الأدبي، إذ لكي يقرّ لها " بتنوع قيمها تنوعا لا اعتراض عليه؛ فلابد من العزوف عن دراستها خارج نطاقها الحي"[3].

ولا شك أنّ استعارات التفاعل بين العين والأذن تحمل ملامح هذا التنوع في القيم، حيث أنّ تحليل المفهومين، في ضوء السياق القصصي، أبقى على حيويتهما، ولم يكتف بربط منطقي مباشر، يحصر علاقة الشبه بينهما في مجرد الإحساس والإدراك، بل ساعد على تجاوز هذه النظرة الضيقة إلى مجالات أوسع، تمتد إلى عمليات فكرية، ومواقف سلوكية، تتمظهر في شكل أعراض، لحمها السياق بالمقومات الأساسية المشتركة بين العين، والأذن: [+ إدراك]، [+ فهم] و[+ ردّ فعل].

وفي حال انتخاب مدلول ثان، يستخلف المفهوم الثاني، ويعوض مدلوله الأول السلبي؛ لينفي المنافرة الناتجة، فإنه لا يخرج عن نطاق أحد هذه المقومات الأساسية، وليس معنى هذا الكلام تطابق كل استعارتين لهما نفس الاستعارة المفهومية؛

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 287.
[2] حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، الطبعة الأولى، 1994، ص40.
[3] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص225.

حتى لو انتخب لهما نفس المدلول الثاني، فالاستعارتان (2) و(3) لهما نفس الاستعارة المفهومية: العين أذن، والاستعارتان (1) و(4) لهما نفس الاستعارة المفهومية: الأذن عين، ومع ذلك فإنّ انتخاب نفس المدلول، للاستعارتين المتشابهتين، لا يحقق التطابق بينهما؛ لأنّ الأعراض الناشئة تتدخل للتفريق بينهما، وتضمن تميزا نوعيا، يعزل كل استعارة منهما تبعا لاختلاف سياقها عن الأخرى، ولتوضيح المسألة ينتخب المقوم: [+ إدراك] مدلولا ثانيا لكل من الاستعارتين (2) و(3)، وتحلّل كل استعارة على حدة، وتتم مراقبة تشعب المدلول، واتضاح التمايز:

* الاستعارة (2): أنا خالكم العبث بعينيّ هاتين سمعت، ويجب أن أحكي.

- استعارتها المفهومية هي: العين أذن: د1 ←── د2.

- المنافرة الإسنادية هي: العين حاسة سمع: د1 ←── م1 (المدلول الأول).

- انتخاب المدلول الثاني: م2 = إدراك.

- نفي المنافرة: العين ←── حاسة سمع ←── حاسة إدراك + ارتباط بالحكي، أو الكلام (عارض سياقي).

* الاستعارة (3): هذه العين التي سمعت كذبكم سأقتلعها.

- استعارتها المفهومية هي: العين أذن: د1 ←── د2.

- المنافرة الإسنادية هي: العين حاسة سمع: د1 ←── م1 (المدلول الأول).

- انتخاب المدلول الثاني: م2 = إدراك.

- نفي المنافرة: العين ←── حاسة سمع ←── حاسة إدراك + تمييز المسموعات (عارض سياقي) .

ويلاحظ أنّ العارضين فرّقا بين الاستعارتين، رغم انتخاب نفس المدلول الثاني لهما، ويحصل الاختلاف أيضا في حال انتخابه للاستعارتين (1) و(4) المتشابهتين:

* الاستعارة (1): وقال حفيده متثائبا: بأذني أبصرت، الحق الحق أقول.

- استعارتها المفهومية: الأذن عين: د1 ←── د2.

- المنافرة الإسنادية هي: الأذن حاسة بصر: د1 ←── م1 (المدلول الأول).

- انتخاب المدلول الثاني: م2 = إدراك.

- نفي المنافرة: الأذن ←── حاسة بصر ←── حاسة إدراك+ هيمنة بصرية (عارض سياقي).

* الاستعارة (4): وأفقأ الأذن التي رأت الدم يهاجر.

- استعارتها المفهومية: الأذن عين: د1 ←د2.

- المنافرة الإسنادية: الأذن حاسة بصر د1 ←م1 (المدلول الأول).

- انتخاب المدلول الثاني: م2 = إدراك.

- نفي المنافرة: الأذن ←حاسة بصر ←حاسة إدراك + تصنيف المرئيات، والسلوكات (عارض سياقي).

وسواء انتخب نفس المدلول للاستعارتين المتشابهتين، أم انتخب للاستعارتين المتعاكستين، فإنّ محصلة العملية هي تطابق جزئي، ينتج طبعا من اشتراك الاستعارتين في المدلول الثاني المنتخب (الإدراك)، لكن الأمر يؤول إلى الاختلاف، والتمايز بينهما بظهور عارض سياقي، يصاحب المدلول الثاني المنتخب في كل منهما، ويمكن تجريب المقومين الباقيين: [+ فهم] و [+ ردّ فعل]، واعتبار أي منهما مدلولا منتخبا ثابتا في الاستعارات الأربع الماضية؛ للتأكد من ظهور أعراض مختلفة، تتدخل في كل مرة، تمنع التطابق التام، وتقصيه.

إن المدلول المنتخب في كل مرة - وليكن الإدراك أو غيره – يعتبر خطوة لازمة، تعوض المشبّه به (المفهوم الثاني)؛ لكي تنجز الاستعارة عملها الدلالي، " إذ أنّ المشبّه به ما هو إلاّ طبقة برانية، تتلاشى فور بروز المشبه [المفهوم الأول]، وفور إنجاز النقل البلاغي".[1]

ويعرف عن المدلول الثاني المنتخب أنّه قاسم طبيعي مشترك، وهو وليد مقارنات منطقية بين مميزات الحاستين – العين والأذن – ونشاطيهما الحيويين، ويصح عليه قول الجرجاني سابقا: بأنّه المعنى الذي يرى في كل من المشبّه، والمشبّه به، لذلك فهذا المدلول يتصف بكونه مفروضا بقوة المنطق، والقياس، إذا اعتبرت الصور، والاستعارات قياسات، بغض النظر عن فرق بسيط بين الاستعارة، والقياس، يتمثل في درجة المماثلة التي تكثر في القياس، وتقل في الاستعارة[2]، ومن ثمة فالمدلول المنتخب يحوز صفة المعنى المتداول بسبب مشروعيته، وأحقيته في الظهور، فقد تجتمع الاستعارات الأربع عليه متقاسمة ظهوره، وانتماءه، ونتيجة لهذا الاشتراك يصير عقيما غير قادر على إضافة

---

[1] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص 206.

[2] Mac Cormac Earl R: A cognitive theory of metaphor. Cambridge. M.A. 1985, pp 23-24.

معنـى جديد إلـى الاستعارات، فتتكـافؤ بوجـوده منفردا عند عزلهـا، وإبعادهـا عن نطاقهـا الحـي الـذي يمثلـه الـنص، ومعاملتهـا، وكأنهـا فـي بيئـة مصـطنعة، أو مختبر، فـإذا ألحقت بسياقها وربطت بشبكة علاقاته المتنوعة، فإنها تنتعش، ويشحن مدلولها المنتخب الثابت نسبيا بمدلول آخر (العارض السياقي)، يختلف من سياق إلى آخر، حيث يلتحم المدلول الجديد مع المدلول المنتخب، ويشكلان معا مدلولا مركبا، يمثل المدلول الجديد شقه المتغير الـذي يعطـي الاستعارة استقلاليتها، ويخفض درجـة المماثلـة، والتطـابق بـين الاستعارات المتشـابهة؛ ليمكن مـن زيـادة قيمـة دلاليـة بواسطة فعل الخلق، من شـأنها أن تولـد شـعرية الخطاب، وتبعثها، ويمكن التماس هذه الشعرية في الاستعارات الأربع بعد تمثيلها بمدلولها المركب النهائي:

المدلول المركب النهائي: المدلول الثاني المنتخب + عارض السياق: المدلول الجديد

(ثابت نسبيا) +(متغير نسبيا).

المدلول المركب للاستعارة (2): العين حاسة إدراك + ارتباط بالحكي والكلام.

المدلول المركب للاستعارة (3): العين ←(حاسة إدراك + تمييز المسموعات).

المدلول المركب للاستعارة (1): الأذن ←(حاسة إدراك + هيمنة بصرية).

المدلول المركب للاستعارة (4): الأذن ←(حاسة إدراك + تصنيف المرئيات والسلوكات).

وهكذا فـإنّ لا منطقيـة المدلول المركب تتجاوز كل الأطر، والحواجز الموضوعة من قبل العقل؛ لتقيم تفاعلا حرا، ومتداخلا بين مفهومي العين، والأذن، يتبادلان فيه بعض اللـوازم، والصـفات، ففـي الاسـتعارتين (2) و(3) أغنـى المـدلول الجديـد مفهـوم العـين (المشبّه) بلازمين من لوازم الأذن، هما على التوالي: ارتباط بالحكي أو الكلام، وتمييز المسـموعات، وفـي الاسـتعارتين (1) و (4) أثـري مفهـوم الأذن (المشـبّه) بلازمـين مـن لـوازم العـين، همـا علـى التـوالي: هيمنـة بصـرية، وتصـنيف المرئيـات والسـلوكات، ومن هنا فإنّ فنية هذه الاستعارات تكمن في إغناء التجربة الإنسانية، وسد جوانب النقص فيها، حيث ترفع كفاءة الحواس، وتزيد في قوتها بمد جسور التكامل بينها، وتحقيق فهم أفضـل للظـواهر الواقعـة تحـت سـلطان حاسـتين متكـاتفتين، تتبـادلان المواقـع، وكلمـا ألـم الضـعف بإحـداهما فـي مجـال بعيـد عـن مـداها، واختصاصـها، تتكفـل الأخـرى بتسـخير طاقاتهـا، ومقوماتهـا فـي خدمـة الأولـى لتغطيـة مـا قصـرت فيـه، والإنسـان فـي هذا التفاعل

بين الحواس، يستشعر وحدتها، وانسجامها اللذين يهيئان له اتصالا ناجحا، وفعالا بالعالم الخارجي بما يتناسب معه من مواقف ورؤى، تكون الحواس قنواتها المتحكمة في الاستقبال، والصدور.

3. العلاقة التناظرية في استعارات تماثل الحواس

اهتم البلاغيون العرب كثيرا بالعلاقة بين المشبّه، والمشبّه به، وأولوها عناية خاصة، كما كانت لهم تقسيمات دقيقة لأنواع المشبّه، المشبّه به، ووجه الشبه، صنفوها حسب تحقق الواحد منها حسيا، أو عقليا، أو وهميا[1]، وقد التمسوا لأجناس الأشياء، والكائنات الحية مراتب في الكمال والنقص، والقوة والضعف، فكان من البديهي أن يصير الأقوى والأفضل منها مثالا يحتذى، ونموذجا يقاس عليه، ومثلما ثبتت صلاحية هذا المبدإ في حياة الناس، ومعاملاتهم، استحكمت تطبيقاته في الاستعارة إلى حد بعيد، أصبح فيه حتمية لا مفر منها، فهناك طرفان: مشبه يستعار له، ومشبّه به يستعار منه، وبارتباطهما لابد أن يعتبر الطرف المانح هو الأفضل والأقوى، ذلك ما صرح به الجرجاني مخاطبا المتلقي بقوله: " فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه، ومثاله استعارة الطيران لغير ذي جناح، إذا أردت السرعة "[2]، وتبعه " السكاكي " في نفس الموقف، والاتجاه بقوله: " إذا وجدت وصفا مشتركا بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، هو في أحدهما أقوى منه في الآخر، وأنت تريد إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما، وأن تدعي ملزوم الأضعف من جنس ملزوم الأقوى بإطلاق اسمه عليه "[3]، وفي العبارة الأخيرة إشارة تعين الأقوى، وتجعله المشبّه به، حيث أنّ الاستعارة تقوم على إطلاق اسم هذا الأخير على المشبّه لادعاء دخوله في جنسه.

ورغم إجماع البلاغيين القدامى على مبدإ إلحاق الأضعف بالأقوى، إلاّ أنّهم لم يوضحوا طبيعة القوة التي يملكها المشبّه به، وباتت الإشكالية مثيرة للتساؤل: إن كانت قوته كامنة في درجة حسيته، وتغلغله في التجربة الإنسانية، أم مردها خصوبة

---

[1] انظر محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 44.
[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 41.
[3] السكاكي: مفتاح العلوم، ص 374.

الآفاق، والإمكانات التي يهيئها، ويسمح باستغلالها[1]، ومع أنّ القضية تبدو عسيرة التحديد، فالظاهر أنّ الغلبة رجحت كفة النزعة الحسية، فاتجه البلاغيون إليها واضعين لأنفسهم مبدأ ثانيا، يعطي القوة، والأولوية للمحسوس، فجعلوه أصلا، وألحقوا المعقول فرعا له، لكنهم اصطدموا بنصوص شعرية، تعارض المبدأ الذي رسموه، إذ تعتمد تشبيه المحسوس بالمعقول، أي حمل الأصل على الفرع، وهو غير جائز عند البعض منهم، لاسيما " فخر الدين الرازي"[2]، والجرجاني الذي يصر على حفظ ترتيب صارم، ارتآه في ضرورة إعطاء المعقول اسم معقول آخر عند الاستعارة، حتى لا تتجاوز أصول ثلاثة، وضعها لأخذ الشبه في الاستعارة، وهي: أخذ الشبه من المحسوس للمعقول، أخذ الشبه من المحسوس لمثله، وأخذه من المعقول لمثله فقط.[3]

ولدراسة العلاقة بين مفهومي أي استعارة، لا مناص من استحضار المبدأين معا: مبدأ إلحاق الأضعف بالأقوى، ومبدأ جعل المحسوس أصلا، والمعقول فرعا تابعا له.

وإذا كان المبدأ الثاني لا يطرح إشكالية بين مفهومي العين، والأذن، نظرا لكون كل منهما موضوعا متحققا محسوسا، وهو ما يعطي لكليهما صفة الأصل، فيكون أحدهما ندا مكافئا للآخر مستقلا عنه، يأبى الإلحاق، والتبعية التي يعامل بها الفرع.

أمّا استعراض المبدأ الثاني في بحث العلاقة بين العين والأذن، فإنه يضع القارئ في موضع حرج، حيث يرتبك في تحديد المفهوم الأقوى، وتبيان أسبقيته، والدوافع الكامنة وراء قوته، ولعله من التسرع بمكان الاندفاع إلى جعل مفهوم العين مفهوم أقوى، يتمتع بالسيادة، والأفضلية، كما قد يتبادر إلى الذهن من أول وهلة، تحت تأثير فعالية العين، وحضورها الدائم تقريبا في كل أنشطة الحياة، إلاّ أنّ تبيّن الاستعارات الأربع، وتتبع تحاليلها، يفرز تعادلا واضحا في السيادة، فثمة استعارتان تجعلان العين مشبّها به، والأذن مشبّها، وفيهما تصير الأذن طرفا ضعيفا يلحق بالعين؛ لأنها تمثل الطرف الأقوى بموجب المبدأ الأول، وهناك استعارتان أخريان، تعاملان الأذن بمثل ما عوملت به العين، أي أنهما تقران الأذن مشبّها به، يمثل الطرف الأقوى، وتلحقان به العين مشبّها، تجري عليه صفة الطرف الأضعف.

---

[1] انظر محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 51.
[2] انظر فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص 190.
[3] انظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 50.

وقد أوضحت نتائج المدلول المركب (المدلول المنتخب + عارض سياق) موضوعية هذا التعادل، وكشفت عن قيمة مضافة جديدة، كانت تتوج بها كل استعارة من الاستعارات الأربع في كل مرة:

أ – في الحالة: الأذن مشبّها به: في الاستعارة (2) اكتسبت العين، وهي المشبّه، قيمة مضافة، تجلت في خاصة (ارتباط بالحكي أو الكلام)، وفي الاستعارة (3) اكتسبت الأذن قيمة مضافة أخرى، هي (تمييز المسموعات).

ب – في الحالة: العين مشبّها به: في الاستعارة (1) أغنت العين الأذن كطرف مشبّه، قيمة إضافية، تمثلها صفة (الهيمنة البصرية)، وفي الاستعارة (4) منحت العين الأذن صفة أخرى تتجسد في (تصنيف المرئيات والسلوكات).

وبذلك، لا تبقى السيادة، والأفضلية حكرا على العين، إذ أنّ الأذن تنافسها عليها، بل إنها تبلغ مستوى مكافئا، تقف فيه ندا معادلا للعين، وعند إعادة النظر، وتأمل الاستعارات الأربع، يتأكد بالدليل تمكن الأذن من إغناء العين مرتين، فمنحتها بعضا من خصائصها، وساهمت في سد نقائص العين، وإغناء التجربة الإنسانية، بنفس القدر الذي أغنتها فيه العين؛ لما منحتها هي الأخرى بعضا من مقوماتها، وهذا ما يدفع إلى القول بأنّ هناك تعادلا في الإلحاق، يفرضه تعادل في القوة، وتكافؤ في الثراء والغنى بين العين، والأذن، كل في مجال اختصاصها، ووظيفتها، والحاصل أن إلحاق أحد المفهومين بالآخر لا يعني ضعفه، واستبداله، لكنه يؤكد إرادة أدبية، تستضيف المفهوم الثاني؛ ليساهم في إثراء المفهوم الأول، ومضاعفة قوته، تماما كما قال " أمبرتو إيكو " بأنّ " الاستعارة لا تنتج أفراد عالم بديل، فهي تسهم بكل بساطة في إغناء معرفتنا بأفراد عالم مرجعي وحيد ".[1]

وإذا كنت دلائل التحليل تشير في مجموعها إلى تكافؤ واضح، يستقر بين مفهومي العين والأذن، فإنها تقود في نهاية المطاف إلى تحديد العلاقة بينهما، وضبط نوعها، وما من شك في كونها علاقة ثنائية تناظرية، تربط بين طرفين على النحو التالي:

- " أ " له علاقة مع" ب " و" ب " له علاقة مع " أ "، وهذا معناه أنّ الطرفين يتبادلان مواقعهما، فإذا سارت العلاقة في اتجاه معين، فإنّه يتطلب في الوقت نفسه

[1] Umberto Eco: Lector in fabula. Ed Bernard Grasset. Paris. 1985. p 200.

أن تسير في الاتجاه المعاكس، وهو الأمر الملاحظ على مفهومي العين، والأذن، فمرة تكون العين مشبّها، والأذن مشبّها به، وأخرى تصير فيها الأذن مشبّها، والعين مشبّها به.

وقد أرجع بعض الباحثين إمكانية تبادل المواقع في علاقة تناظرية، يتم تأسيسها بين مفهومين ما إلى سببين هما:

1- امتلاك نفس المقومات، ومعناه التطابق بين المفهومين.

2- إرادة المتكلم بسط المساواة بينهما، وتجاوزه المقصود عن فروق طفيفة، أو كثيرة، يمكن أن توجد بينهما.[1]

وفي حالة العلاقة بين العين، والأذن، يتعذر الحصول على التطابق في المقومات، والسبب راجع إلى اعتراض مقومات الاختلاف في الجوانب المورفولوجية، ووقوفهاعائقا، يفرق بينهما، زيادة على بروز أعراض السياق في كل مرة، إلاّ أنّ هناك تقاطعات كبيرة في مقوماتهما، تعمل على تجاوز تلك الاختلافات، وتستند على الطابع الحسي لكل منهما، وتكامل وظيفتيهما، وتماثلهما في العمق، إذا أخذ في الحسبان دور هاتين الوظيفتين بالنسبة للكائن الحي.

ولعل الحسية، وتشابه الوظيفتين هما سند الراوي في إحساسه بالتلاحم بين المفهومين، وبخاصة في عمليات الإدراك، والفهم، وردّ الفعل، وبمعنى أدق في حالات التأثير، والتأثر التي عاش أجواءها في عالم المغامرة.

ففي قصتي " جمعة شاعر محلي "، و " وهكذا تحدث وازنة " يلمح القارئ بجلاء إصرار الراوي على التطابق بين العين، والأذن في عمليات الإحساس بالعالم الخارجي، وصيرورة الزمن، والأحداث، فتراه يسمح لنفسه بمباشرة التغيير، والتبادل في المواقع بين العين والأذن بكل حرية، وتدفعه جرأته ـ تحت طائلة اليأس والقنوط من إمكانية تحسن الأوضاع ـ إلى إرساء فوضى منظمة، تمس دور كل حاسة بالنسبة إليه، وتؤدي إلى إسداء وظيفة الواحدة إلى الأخرى، يتكرر ذلك بطريقة عكسية، تظهر مدى الوعي والتعمد، ومقدار الحساسية المفرطة تجاه المجتمع، ومفاهيم الحياة.

وسواء كان تكافؤ المقومات، أو إرادة المتلفظ سببا في إقامة المساواة بين العين والأذن، فإنّ مشروعية العلاقة التناظرية بينهما تتخذ دعامة أخرى، يقوم عليها بناؤها وهي التداخل بين الحواس في التجارب الإنسانية، وصعوبة الاستغناء عن أحداها

[1] انظر محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 51.

في التعامل، والتجاوب مع المؤثرات، حتى أنّ الراوي يسوي بينها جميعا في الأهمية، ولا يعير كبير الاهتمام لاختلافاتها الشكلية، وفروقها في مجال النشاط، ومن جملة ذلك تعميم الراوي المساواة بين السمع، والذوق (الأذن واللسان) في الاستعارات ذات التعويض [(+ سمعي)/ (+ ذوقي)]، والعكس [(+ ذوقي)/(+ سمعي)]، إذ يقول في قصة " هكذا تحدثت وازنة ":

"...منهم من أصبح يتحدث بالعبرية، ومنهم من راح يسمع بالدارجة...".[1]

ـ التعويض: [(+نطقي)/(+ سمعي)].

ويقول في قصة " لا شيء ": "... أشعلت المسجلة؛ لأتذوق صوت فنان، أحببته قبل أن يموت ..."[2] ـ التعويض: [(+ سمعي)/(+ ذوقي)].

ونفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة لاستعارات، تدخل العين طرفا في التبادل مع باقي الحواس، ومن ذلك قول الراوي يصف تأملات السيد وحيد في الغرفة مع صديقته: " إذ ذاك مسح وجهها القرنفلي بنظرة متعبة..."[3] ـ التعويض:[(+ بصري)/(+ لمسي)].

ومنه قول الراوي بضمير المتكلم يصف تيهه، وشعوره بالعزلة، والغربة بين الناس وسط الزحام: "... وها أنت تهجي الوجوه الهيروغليفية التي صادرت دهشتك الفصيحة..."[4] ـ التعويض:[(+ بصري)/(+ نطقي)].

ومنه أيضا حديثه عن مراقبة المخبر لحركاته، وسكناته: " كان الظل قد انتشر قربي، وأخذ يتشمم تأملاتي، وحركات أصابعي المستمرة في الشغل...".[5]

ـ التعويض:[(+ بصري)/(+ شمي)].

وهذه الأمثلة، وغيرها كثير في قصص " السعيد بوطاجين "، تبين تفاعل الحواس، وتداخلها، وسعي الراوي المقصود إلى بسط المساواة، والإيحاء بالتعادل، والتوازن بينها ضمن علاقات ثنائية، يطغى عليها طابع تناظري، لا يسمح لأحدها بالتميز، والانفراد بصفة الأقوى، والأفضل، وفي الأمثلة السابقة خير دليل على توظيف الجلد، واللسان، والأنف؛ لإغناء وظيفة العين، ورفع فعاليتها، وتأكيد عدم تفوقها على باقي الحواس، وافتقارها إلى مقومات غيرها؛ لتغطية نقصها، وانحسارها في كثير من المجالات.

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 121.
[2] نفسه: قصة " لا شيء "، ص106.
[3] نفسه: قصة " أزهار الملح "، ص 85.
[4] نفسه: قصة " تفاحة للسيد البوهيمي "، ص 74.
[5] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " ما حدث لي غدا"، ص 49.

وعند الرجوع إلى مبدأ عمل العين، أو الأذن، أو غيرهما، فلابد من التسليم بالتشابه بين مفاهيم هذه الحواس، إذ هي في جوهرها وسائط الأنسان الحساسة، ونوافذه المفتوحة على العالم، وعن طريقها تمر منبهات مختلفة، وعبرها تصدر استجابات ملاءمة لها، تتميز في الغالب بتحفيز حاستين، أو أكثر، وهذا التشابه النابع من جوهر عمل الحواس هو ما يجعلها متساوية في ميزان العقل، ويوفر لها سيادة متعادلة، تتجاوز فكرة الأقوى، وتؤسس علاقة تناظرية، تجمع بين مفهومين بإمكانهما تبادل المواقع، وتمثيل أدوار القوة والضعف معا، للحفاظ على التكافؤ المطلوب، فإذا قدّر لأحدهما أن يكون مشبّها، والآخر مشبّها به، فإنّه يصح أن تعكس العملية في استعارة أخرى؛ ليصير مشبّها به من كان مشبّها في الاستعارة الأولى، وينقلب الآخر مشبّها، وهذه العلاقة التناظرية فهمها القدامى ضمن نطاق ما أسموه بالتشابه، حيث يقول السكاكي: " وأما إذا تساوى الطرفان: المشبّه، والمشبّه به من جهة التشبيه، فالأحسن ترك التشبيه إلى التشابه؛ ليكون كل واحد مشبّها ومشبّها به تفاديا من ترجيح أحد المتساويين، ويظهر من هذا أن التشبيه إذا وقع من باب التشابه صح فيه العكس بخلاف فيما عداه ".[1]

وخلاصة الكلام، فإنّ العلاقة بين العين، والأذن، أو علاقات أحداهما بباقي الحواس في قصص " السعيد بوطاجين " هي علاقة تناظرية، تبنى على التماثل، أو التشابه بتعبير السكاكي، يتواطؤ الراوي على دعمها، ويثبتها في شتى أنسجة السرد، يعرضها برؤيته الخاصة، أو برؤية شخصية يتبنى مواقفها، ويتجرد للدفاع عنها باستعمال تبئير داخلي، تتوافق بؤرته مع الشخصية الفاعلة، فيعمل على إثارة الأفكار، والمشاعر، والتعبير عن الذاتية، ويسخر الحواس بعمليات نقل المعنى: الاستعارات، حيث تسمح اللامباشرة الدلالية بانزياحات مناسبة، تكرس الشعور بالوحدة، والاندماج بين الحواس، وتعمق الإحساس الداخلي بالوقائع من خلال تكاتف الحواس على نقلها، وتوصيلها.

إن استعارات تماثل الحواس باعتبارها " خروجا عن تركيبة جزئية في قاعدة اللغة"[2]، تعتمد في انزياحها على علاقات تناظر بين الحواس، تجعل من بعضها عاملا

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، ص 337
[2] رجاء عيد: البحث الأسلوبي، تراث ومعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993، ص 146

إسناديا للآخر[1]، تنتج عنه منافرة إسنادية (لانحوية) في مستوى التركيب، تدفع به إلى استدعاء نقل المعنى، والبحث عن توازن جديد، ومعنى مناسب يحقق الملاءمة المطلوبة في مستوى الدلالة.

إن المنافرة الإسنادية تلعب دورا جوهريا في التأثير على المتلقي، وجلب انتباهه إلى " الفوضى" المقصودة في توزيع الوظائف على الحواس، وهي فوضى من شأنها أن تبلغ عدم اكتراث الراوي بمعايير تداول مألوفة، استقرت في تركيب الكلام أثناء التواصل، واستناده إلى منطق ذاتي، يسخر من تعدد وظائف حواس، تهدر عبثا في معاينة حياة تعيسة، تحولت عنده إلى موت بفعل ركودها، وانعدام ظروف إنعاشها، وتجديدها، لذلك فهو يركز على اللامباشرة الدلالية الناتجة عن تداخل الحواس للإيحاء بفوضى الحياة نفسها، وضياع نظامها الطبيعي الذي يحكم علاقاتها، وآليات نشوء الأوضاع، والتفاعلات فيها، يعبر عنه من خلال الانحراف عن المعيار الطبيعي للغة، والعدول عن بعض قواعده المنظمة للإسناد.

وفي الجانب الإبداعي لهذه الاستعارات، يشكل التناظر تكافؤا طبيعيا، يصنعه استقلال الحواس، وتشابه وظائفها بصفة عامة، إذ يلاحظ عليها ثبات نسبي في مدلول كل استعارة، يرفق بإغناء للتجربة الحسية، يضيفه عارض السياق إلى كل حاسة، يجري تعويضها؛ ليستدرك نقصها بالنسبة للأخرى، ومن ثمة فالسمة الإبداعية لهذا النوع من الاستعارات تبرز في التكامل بين الحواس من جهة، والتناظر بينها من جهة أخرى: التكامل وليد عملية تشبيه، تبنى على مبدإ إلحاق الأضعف بالأقوى لإثرائه، والتناظر هو ما يلمس من تماثل كبير بين الحواس في مستوى الخصائص، واللوازم الأساسية، وما كان للتكامل والتناظر أن يتما لولا ما فرضته سياقات هذه الاستعارات من معان إضافية، ألصقت دلالاتها الجزئية بالدلالات الكلية للقصص التي تتواجد فيها.

[1] انظر جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص48.

الباب الثاني:
الانزياحات النصانية

تعرف الانزياحات النصانية بأنها أنساق من الاستعمال والتركيب، تنتج الصور النصانية (الميتانص)، وهي بطبيعة الحال تختلف عن الانزياحات السياقية والاستبدالية؛ لأنها تتجاوز مستوى الجملة المنفردة أو العبارة المعزولة، وتتعدى إلى أنسجة كبيرة من الخطاب القصصي، كما أنها تتميز بتحررها من المجال الضيق الذي تحاصر به اللسانيات غيرها من الصور الأخرى.

وتشترك الانزياحات النصانية مع الانزياحات الأخرى في كونها تنتج بنفس العمليات اللسانية الخارقة للمعيار، أي بنفس الرخص التي حددها " بليث":

ـ الزيادة ـ النقص ـ التعويض ـ التبادل.

تطلق تسمية الاستطراد على صور الزيادة النصانية، حيث تتجلى في إيقاف تيمة رئيسة، تتحدد محورا جوهريا في الخطاب، وإدخال تيمات ثانوية، ليس لها ارتباطات مباشرة بالتيمة الرئيسة، أو تبدو علاقتها ضعيفة بها؛ أما صور النقص فيهتدى إليها بالعثور على صفحات بيضاء، يتعمد الكاتب تركها في بعض الفصول من الخطاب، أو بإيجاد ثغرات واضحة بين أجزائه، إذ تدل نقاط الحذف الثلاث على إسقاط بعض الفقرات، يغفلها الكاتب بطريقة واعية مقصودة، فيفتح بها للقارئ آفاقا واسعة في تصور الكلام المحذوف، وتأويل معناه.

ويظهر التعويض النصاني في نيابة خطاب عن خطاب آخر، يحل مكانه؛ ليؤدي مقاصده وأهدافه التواصلية المعبرة عن المواقف المبيتة، والتوجهات الأيديولوجية لصاحبه.

ويمس التبادل النصاني الانقطاع في بنية النظام المنطقي، والتتابع الزمني لأحداث، يعالجها الخطاب بطريقة خطية، تخضع فيها إلى مبدإ ترتيب صناعي، تعتبر السوابق واللواحق من أهم مظاهره وآثاره في الخطاب القصصي.

ومما لا شك فيه أن الدراسات النظرية للبنيات السردية تعامل كل الانزياحات النصانية باعتبارها صورا سردية، تنتمي إليها بشكل أساسي قبل انتمائها إلى حقل الدراسات اللسانية، وخضوعها إلى إجراءاتها الصارمة.

وقد اقتصر البحث في هذا الباب على نوع من صور الزيادة، تمثلها تدخلات الراوي، وعلى نوعين من صور التعويض هما: التهجين والأسلبة، إذ يبرر التركيز على هذه الأنماط الثلاثة بما لها من ظهور بارز في الخطاب، يترك آثارا حاسمة على عملية تقبله، ورسم معالمه الدلالية من طرف القارئ، كما يعمل على توجيه النظر إلى الصورة المعادلة للواقع المتخيل، وإضمار موقف حساس منه، يعكس ذلك كله الأسلوب المتبع في صياغة هذه الصور، وتركيبها.

الفصل الأول:
صور الزيادة في تدخلات الراوي

تمهيد

يعرف تدخل الراوي في كثير من الدراسات تحت تسمية تدخل الكاتب (المؤلف)[1]، غير أنّ هذا المصطلح الأخير ليس دقيقا، فقد حذر كثير من النقاد من عملية الخلط بين الراوي الخيالي، والكاتب الحقيقي، أو الواقعي؛ لأنّ الراوي يمثل مستوى من مستويات النص السري الأدبي[2]، وهو شخصية مختلقة، تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته؛ مما يعني " أنّ الراوي في فن القصة ليس مؤلف النص المعروف، أو المجهول، بل لا يتعدى أن يكون دورا يختلقه هذا الأخير، ويتبناه "[3].

لذلك فالأقوال، والأحكام الموجودة في الخطاب السردي " لا يتلفظ بها المؤلف، بل السارد"[4] الذي يضطلع بمشاركة بعض الشخصيات بالتعبير عن الأيديولوجية عوضا عن المؤلف المجرد (الضمني) باعتباره ترجمة مثالية، وأدبية، ومبدعة للإنسان الحقيقي[5]، يتميز بها المؤلف المجرد عن خالقه: المؤلف الحقيقي، الذي يجعل منه " نسخة سامية لشخصه البيوغرافي (الأنا الثانية)، تـ ـهر في القيمة الدلالية المعبر عنها بالشكل الكلي للعمل الفني "[6].

ويتضح أنّ المؤلف الحقيقي، والمؤلف المجرد، يحتفظان بوجود غير مباشر؛ لأنّ المؤلف الحقيقي يكون مجاوزا للنص، مبعدا عن المشاركة في المغامرة، وكذلك المؤلف المجرد، إذ رغم انتمائه إلى العمل الأدبي، ودخوله في أحد مستوياته، فإنّه لا يكون مشخصا، ومن ثمة لا يستطيع التعبير عن وجوده، بشكل مباشر، وصريح، ومن هنا تنعدم إمكانية أي تواصل لغوي بين المؤلف الحقيقي في صورته المثالية كمؤلف مجرد، والقارئ المجرد، فلا يتبقى إلا الراوي قادرا على التدخل لمخاطبة القارئ المجرد، وتضمين تلك الأقوال المعزولة، أو الأحكام، والتأملات.

ويشكل تدخل الراوي صورة واضحة من صور الزيادة النصية، حيث تتموقع عباراته على هيئة أجساد غريبة في النسيج القصصي، يعمد الراوي فيها إلى قطع تسلسل

---

[1] انظر بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، ص 95.
وكذلك انظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 225.
[2] انظر جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ص 84.
[3] Wolfgang Kayser: Qui raconte le roman, *in* Poétique du récit. Ed Seuil. Paris, 1977, p71.
[4] جاب لينتفلت: المرجع السابق، ص 86.
[5] نفسه: ص 82.
[6] Booth Wayne: The rhetoric of fiction. The University of Chicago Press. Chicago, 1961, pp 514-515.

سرده معرقلا بطريقة، أو بأخرى سير الحادثة النامية، وتطورها في زمن المغامرة، " فالكلام الذي يعبر به، ينتمي إلى زمن الكتابة، وله علاماته النصية "[1] التي تميزه بوضوح، وتساعد في التعرف عليه، وتحديد أسلوبه.

والراوي يهدف بعمله هذا إلى إدخال تعليق، أو شرح ساخر على ما يسوقه من أحداث، يسعى عبره إلى تكريس رؤيته، أو رؤية شخصية من شخصياته على التفاصيل، والجزئيات، وهو عندما يعضد سرده بالتدخل الشخصي، يتسنى له أن يحوز صفة فاعل التلفظ في بادئ الأمر بعرضه للشخصيات، والوقائع، ثم صفة المحلل العليم الذي يملك تفسير سلوك الشخصيات، وكيفية ترتيب الأحداث، أو الحكم عليها.

ولجوء الراوي إلى هذه التقنية – سواء تم ذلك عن وعي، أو عن غير وعي – يستقطب الانتباه، ويستدعي الاهتمام بهذا التوقف الطارئ عن السرد، لذلك " يشعر القارئ بأنّ المقطع الذي يسيطر عليه التدخل يشكل جسما غريبا خاصا ".[2]

إنّ التنبيه الناتج عن التدخل يعمل كموجه إضافي ذي طابع أيديولوجي، فأغراضه التواصلية تنقل الكثير من المواقف، والآراء التي يحاول الراوي من خلالها أن يضع القارئ تحت سلطته المباشرة، حين يؤكد له شيئا، أو يفرض تفسيرا له، أو يثير تساؤلا هامشيا حوله، يحفز به فكر القارئ، ويجتذب مشاركته التماسا للتعاطف، أو الموافقة، رغم الأثر السلبي الناشئ عن عرقلة السرد، وإبطائه، وقطع تسلسل الأحداث، إلى جانب ممارسة بعض التوجيه العلني، والضغط على القارئ.

لكن عبء التدخل على القصة رغم إخلاله بالعقد المبرم بين الراوي، والقارئ عند اختلاط زمن المغامرة بزمن الخطاب، لم يمنع من توظيفه بطريقة فنية، حيث " وضع في خدمة السخرية عند كتاب مثل ديدرو، ومارون عبود، وغيرهما ".[3]

1. علاقة تدخل الراوي بالهجائية المينيبية

الهجائية المينيبية ضرب من " الأدب الضاحك بجد "، وقد جعلها " باختين " الصنف الثاني بعد الحوار السقراطي في الجذر الكرنفالي الذي انحدرت منه الرواية

[1] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 225.
[2] نفسه: ص 225- 226.
[3] نفسه: ص 226.

الأوروبيـة، كمـا ركـز علـى هـذا الصـنف كثيـرا، وحللـه بعمـق فـي بحثـه عـن شـعرية " دوستويفسكي ".[1]

والهجائية المينيبية ذات صلة وطيدة بالأدب الإغريقي، وأشكاله القديمة، ومصطلحها مـأخوذ مـن اسـم الفيلسـوف " مينيـب " أحـد فلاسـفة القـرن الثالـث قبـل المـيلاد، ويعـد العـالم الرومـاني " فـارون " أول مـن اسـتخدم المصـطلح بـالمفهوم الأدبـي فـي القـرن الأول قبـل الميلاد، رغم أن الظهور الحقيقي للصنف الأدبي يسبق استخدام المصطلح بزمن طويل، يعتبر فيه " هيراقيليدس " المعاصر لأرسطو من أبرز كتابه، وأشهرهم.[2]

وتتميز الهجائيـة المينيبيـة بطغيـان عنصـر الإضـحاك، والتحـرر مـن القيـود التاريخيـة الخاصة بالذكريات، وسعة الخيال، والميل إلى الغرائبية، واعتماد التفلسف الهزلي.[3]

ولعل الكثير من قصص "السعيد بوطاجين" يمكن اعتبارها هجائية مينيبية بأتم معنـى الكلمـة، فقد حقق فيهـا الخصـائص البـارزة لهذا الصـنف بنسبة عاليـة، وصـورة واضـحة، كما وظف فيها كل ما استقاه من تجارب غيره في فنيات القص، وطرائقه، وأعطـى لنفسـه فرصـة الانفـلات مـن أسـر التقليـد، ونمطيتـه خـلال التعامـل مـع اللغـة بشـكل أكثـر انزياحـا وتحـررا، وثـورة علـى التقاليد الممارسـة فـي القصـة الكلاسيكية بالإكثـار مـن الانقطاعـات فـي بنيـة الـزمن، وحشـد تقنيـات للشـفافية الباطنيـة، يتعقد معهـا ضـبط الأحـداث، والمقـاطع السردية المتابعة لنموها، فيكون من العسير على القارئ في بعض الأحيـان إعـادة ترتيبهـا، ومسـايرة تطورهـا عنـد تعـدد الـرواة، وتعقد أشـكال السـرد باشـتماله علـى قصـص كثيـرة، تتـرابط باسـتخدام التضـمين (Enchâssement) المعتمـد علـى علاقـة التبعيـة (Subordination) في التأليف بينها، أو باستخدام التناوب (Alternance).[4]

وتتميـز الهجائيـة المينيبيـة عنـد " السـعيد بوطـاجين" بصـياغة هزليـة سـاخرة، تنـتج حـالات كثيـرة مـن الضـحك، والفكاهـة، يتعـاظم نقـدها الـلاذع، وتشـتد حملاتهـا الناقمـة على الظواهر السلبية إلى حد توليد الشعور بمأسوية الوضـع، وامتداد التشـاؤم إلـى الـنفس من استقراره في المتخيل السردي، ومن ذلك أسلوب التصوير الكاريكـاتوري للشخصـيات مثـل شخصـية القاضـي فـي قصـة " خطيئـة عبـد الله اليتـيم "، وشخصـية رئـيس المعهـد

---

[1] انظر ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 159.
[2] انظر نفسه: ص 164.
[3] انظر نفسه: ص 165.
[4] انظر تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 43-44.

فـي قصـتي " السيد صـفر فاصـلة خمسـة " و " هكـذا تحـدثت وازنـة "، وشخصـية الإمـام في قصة " الوسواس الخناس "، وشخصية المخبر(رجل الأمن) في قصص " ما حدث لي غـدا "، " الشـغربية "، " اعترافـات راويـة غيـر مهـذب"، " وفـاة الرجـل الميـت "، " الوسـواس الخنـاس "، و" أزهـار الملـح "، بالإضـافة إلـى استخدام الوسـائل الفنيـة للشـعر مـن أجـل توليـد إنتاجيـة النصـوص، وتحريـر طاقتهـا الشـعرية التـي تحقـق أبعـادا دلاليـة متعددة،[1] تخفف من حدة التبئير الداخلي المعتمد، وسلطة الصوت المهيمن في تلك القصص السابقة، وهذا ما يفسر ثراءها باستعارات المماثلات العنادية (حياة/موت...) واستعارات تفاعل الحواس بالتظاهر.

ومـن أهـم خصـائصـها أيضـا إغراقهـا فـي الخيـال، وانطلاقهـا الجـريء، وتخلصـها من سلطة العقل، ورقابته، فضلا عن تحررها المستمر، وعدم التزامها في الغالب بصرامة المعـايير اللغويـة، وإكثارهـا مـن الغـوص فـي أعمـاق الـذات البشـرية، واستكشـاف أغوارهـا الأشد ظلاما، وخفاء.

كمـا يكثـر فيهـا الميـل إلـى المغـامرة، والتحـدي باسـتعراض مواقـف متطرفـة، وأفكـار ذاتيـة محرجـة، تصـارع فـي سـبيل البقـاء، وكسـر حـاجز الممنوعـات بتقـديم المسـكوت عنه لإثبات وجوده، وحقه في الظهور، والتحرر من الرقابة.

إنّهـا تبلـور أوضـاع الإنسـان النفسية، والأخلاقيـة الشـاذة غيـر المعتـادة التـي تفـرض عليه الميل إلى العزلة، والانطواء، كمـا فـي قصـص: " خطيئـة عبد الله اليتيم "، "مـا حـدث لـي غدا"، و" وفاة الرجل الميت "، أو تدفعـه إلـى استشـعار الرغبـة فـي الانتحـار، والبحـث عـن الخـلاص فـي المـوت، كمـا تبـرز ذلـك قصـة " الشـغربية "، أو يجبـره الواقـع المتخيـل علـى الهـروب مـن المواجهـة، والاستسـلام مثلمـا تـوحي بـه قصـص " أعيـاد الخسـارة "، " تفاحـة للسـيد البـوهيمي " و " جمعـة شـاعر محلـي "، إلـى غيـر ذلـك مـن المواضـيع التي تتعرض إليها هجائية" بوطاجين" بشكل متهكم ساخر، لكنه جاد في طرحه، وجرأته.

ويلاحظ على تدخلات الراوي أنّها ذات صلة مباشرة بالهجائية المينيبية؛ لأنّهـا بمثابـة ثغرات مفتوحة في أنسجة السرد، تعطـي صـورة، أو فكـرة بتعبيـر " جينيت " عن المؤلـف المفتـرض، ولأنّ هـذه التـدخلات هـي أنسـجة دخيلـة علـى القصـة، لـيس لهـا ارتبـاط مباشـر بحـدث تنقلـه، أو شخصـية تصـفها، فـإنّ مـا يعرضـه الـراوي فيهـا، ومـا يـتلفظ بـه علـى لسـانه

---

[1] انظر حميد لحمداني: أسلوبية الراوية، ص 51.

من آراء، وتعاليق، هي في حقيقة الأمر عائدة إلى مؤلف مفترض، يتحكم في إنطاق الراوي، ويلزمه بإيديولوجيته، ووعيه اللذين يعكسان نظرته إلى العالم الروائي، وموقفه من المفاهيم، والظواهر السائدة فيه، لذلك فالتدخلات هي قرائن جزئية، تدل فيما وراء الراوي أنّ الخطاب السردي في هجائيته المينيبية يصدر عن ذات مثالية، يمثلها المؤلف المفترض في دلالة التدخلات عليه، وتجسدها واقعة بديهية،[1] تدعي التطلع إلى الكمال بتحرير الانفعالات المكبوتة، ومعالجة السلبيات بالإضحاك، والتعريض، وإثارة السخرية من عوامل النقص الإنساني للتنديد بها، والمطالبة بتجاوزها.

ويمكن القول أخيرا أنّ التدخلات وسيلة من وسائل الهجائية المينيبية، تجعل منها محطات توقف اختيارية، والاختيار هنا يتعلق بصلاحيات المؤلف المفترض عند إنشائه النص السردي، وتفويضه الراوي للتلفظ بأفكاره، وآرائه، وكأن المؤلف المفترض لا يكتفي بوساطة الراوي بينه، وبين القارئ في نقل المغامرة فحسب، بل يستتر خلفه أيضا في إرسال تلك الزيادات، والتعقيبات الساخرة منسوبة بالضرورة إلى خطاب الراوي؛ لأنّه المكلف بالتلفظ، والرواية لنقل الوقائع، والأحداث، ومن ثمة فالراوي هو الذي يواجه القارئ بشكل مباشر، ويسلط عليه خرجات سافرة، تقطع ترابط الأحداث في السرد، وتوجه الآراء حولها إلى زاوية معينة، يشرف منها الراوي مكلفا بالدعاية لأفكار المؤلف المفترض، متحملا في ذات الوقت ردود أفعال القارئ، وشعوره بعنف الراوي، ورغبته في الاستيلاء على موقفه أحيانا عند الإكثار من التدخلات.

2. التدخلات المباشرة

إن تدخل الراوي نسيج غريب خاص، يتوضع بمثابة العضو المزروع في جسد النص القصصي، ويصارع الراوي في سبيل إدماجه، وجعله قابلا للتأقلم، والانسجام مع الأنسجة الأخرى لخطابه، وإنّه من ناحية المضمون " تعبير عن رأي، أو تعليق، كثيرا ما يشي بتأملات الكاتب، وموقفه الشخصي من الوجود "[2]، أما من الناحية الأسلوبية فإنّه يرفق بعلامات نصية، ووسائل إنشائية، تستخدم في مطابقة مقتضى الحال، وتكون أدلة

[1] انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 192.
[2] انظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 226.

تساعد في التعرف على صياغة التدخل، وتحديد أغراضه، ومقاصده التواصلية التي شحنت بالأفكار، والآراء من خلال عملية التماثل بين الفكر، والخطاب.

1.2. الاستفهام

يعتبر الاستفهام من الأدوات الإنشائية التي توظف أساليبها في استدعاء مطلوب " غير حاصل وقت الطلب "،[1] والاستفهام كنمط من أنماط التواصل اللغوي يتطلب طرفين، أحدهما ينتحل دور المتكلم أو السائل، والآخر دور المخاطب أو المسؤول، وهما يحيلان في الخطاب القصصي على الراوي، والقارئ أو المسرود له حسب الترتيب السابق، فالمحكي، أو الخطاب السردي " باعتباره موضوعا هو رهان التواصل ".[2]

فهناك راو يثير التساؤل؛ لأنه يعرض الخطاب السردي، ويقدمه، وهناك قارئ، أو مسرود له يتلقى الاستفهام، ويخاطب به؛ لأنه يتقبل القصة قراءة، أو سماعا، ويفترض عموما أن يتناسب دور الراوي مع ضمير المتكلم بنفس القدر الذي يتناسب فيه دور القارئ، أو المسرود له مع ضمير المخاطب، ولا يكون التناسب بين الراوي، وضمير المتكلم اعتباطيا، ففي جمل التدخلات يتحدد ضمير المتكلم، أو بعض إشاراته اللغوية عنصرا موسوما، يعود على الراوي مباشرة، ويعينه بأنّه " المتكلم ـ الذي لا يتغيرـ لتعابير تترابط فيما بينها، والذي بإمكانه أن يقحم متكلما آخر داخل مناسبة معينة ".[3]

وتتواجد أمثلة الاستفهام في قصص " السعيد بوطاجين" موزعة بين عدد منها، بعضها يكون محصورا بين قوسين، يشكلان علامة مطبعية، تشير إلى خروج الكلام المعزول داخلها عن نطاق الخطاب السردي للراوي، وانحرافه عن التقيد بمتابعة المغامرة، حيث تلعب العلامة المطبعية دورا تمييزيا في استقطاب نظر القارئ، ولفت انتباهه إلى الفصل الكتابي بين نمطين مختلفين من الخطاب لنفس الراوي، أحدهما يحتل حيزا مكانيا داخل الثاني، وبالتالي يقطع تسلسله بفعل الفاصل الزمني الذي يستغرقه.

---

[1] الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، ص 452.
[2] آن بانفيلد: الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، ص 94.
[3] نفسه: ص113.

وهناك مثالان لهذا النمط من الحصر في قصة " جمعة شاعر محلي " أحدهما مصدر بأداة النفي " لا "، يأتي في سياق رد فعل الراوي – الشخصية – على الحوار الساخن الذي دار بينه، وبين صديقه الشاعر:

" ضحكت ضحكة مسيحية (لا أدري إن كان هناك ضحكة مسيحية)، وفيما راح يسوي مختلف البضائع على الرفوف المطوية ثقلا، أشعلتني سيجارة، ودخنتني بنهم، كذلك خيل إليّ في لحظة غياب قصوى ".[1]

والثاني يأتي في أعقاب الأول، يتصدره حرف الاستفهام " هل ":

"... وما استفقت إلاّ عندما احترقت السبابة، والوسطى.

- اذهبا إلى الجحيم لست في حاجة إليكما في هذا الزمن الموبوء. قلت لهما.
- من أنت. أجابتا؟.
- مواطن بلا قمر. أجبت بمذلة، ثم لم أقل: أنا الآن لست هنا، إنّي في الطابق السفلي من الجحيم، (هل هناك طابق سفلي من اليأس؟) ".[2]

وقد يحدث أن يتداخل المثالان المحصوران بين قوسين مع الحوار الباطني غير المباشر، إذا اعتبر القارئ أنهما انتقال من سرد أعمال خارجية، يضطلع بها الراوي باعتباره المتكلم القاص، إلى الغوص في باطن الراوي نفسه باعتباره المتكلم المقصوص من خلال الحوار الباطني غير المباشر، وهو أمر يبدو في الظاهر ممكنا قابلا للاحتمال، لكنه في الواقع يظل مستبعدا، لأنّ طرائق الكتابة القصصية، وتقنياتها تحدد بدقة العلاقة بين الراوي، والشخصية حسب مستوى، ومشاركة كل منهما في المغامرة، وفي الخطابات السردية التي تتخذ شكل السيرة الذاتية، أو المذكرات الشخصية باستخدام ضمير المتكلم، لا يمكن للراوي، وهو يمثل المتكلم القاص، والمتكلم المقصوص أن ينقل باطنه باستخدام الحوار الباطني غير المباشر، إذ أنّ علاقة الراوي بذاته، وباطنه علاقة مباشرة، تتلاءم مع الحوار الباطني المباشر (المناجاة) الذي يتميز بمقدمة " توضح أنّ الكلام غير موجه لمخاطب، بل إلى الذات، إنّه حوار مع الذات " مونولوج " أفعاله: قال في نفسه، خاطب نفسه، تساءل...".[3]

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 40-41.
[2] نفسه: ص41.
[3] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 223.

أما الحوار الباطني غير المباشر فإنّه " واقع وسطا بين الحوار الباطني المباشر، والقص النفسي، لأنّه يؤدي ما يحصل في الذهن بطريقة أقل مباشرة من طريقة الحوار الباطني المباشر، لكنها أكثر مباشرة من طريقة القص النفسي، إنّه لا يقلد الكلام الذي تستعمله الشخصية عندما تحدث ذاتها، لكنه يخضع هذا التركيب الذي يستعمله الراوي في حديثه عن الشخصية".[1]

ولابد لهذا الحديث الذي يرافق حركة الشخصية النامية أن يكون محمولا على صوت الراوي " مستعملا ضمير الغائب"[2] العائد على الشخصية؛ لتأدية رؤيتها، وإحساسها، وحركة باطنها في لحظة معينة من المغامرة؛ لأنّ خصوصيته كخطاب باطني غير مباشر تتمثل في انبثاقه فجأة دون مقدمة، وتميزه بـ" أنّ الضمير الطاغي فيه هو ضمير الغائب لا المتكلم كما في المناجاة الداخلية ".[3]

وبخصوص المناجاة الداخلية، وتجليها كنوع خاص من المناجاة ضمن الخطاب الباطني المباشر، فإنه لا يمكن تصنيف المثالين السابقين في نطاقها؛ لأنّها تتميز هي الأخرى بطابعها الفجائي " الذي لا يمهد الراوي فيه للانتقال من السرد إلى الخطاب بمقدمة ما ".[4] ورغم أنّ الراوي لم يستخدم مقدمة نصية، إلاّ أنّه عوض ذلك بمقدمة مطبعية، يمثلها تواجد القوسين، مما يقصي كل إمكانية لتوفر الفجائية، مثلما يدل عليها تلاحم الخطاب بلا واسطة، أو علامة، والمثالان السابقان، عند حصرهما بين قوسين، يشيران بإلحاح، وتأن إلى كلام معترض هامشي، ينبه القارئ إلى الاهتمام به، وتعقب ما يثيره من القضايا، والأفكار، والإيحاءات.

ولهذه الأسباب كلها، تعامل أغلب الخطابات المحصورة بين قوسين على أنّها تدخلات للراوي، والمثالان السابقان يضمان على الترتيب العلامتين (لا أدري)، و(هل هناك)، الأولى مصدرة بأداة نفي، تنقض حدوث الفعل، وتبطله، وتشكك في علم الراوي المشارك، ومقدار " الرؤية مع " التي ينتهجها في تبئير حكايته، والعلامة الثانية تتصدرها " هل "، وهي أداة " لطلب التصديق فحسب ".[5]

---

[1] Dorrit Cohn, La transparence intérieure. Op, cit, p 127.

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 291.

[3] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 224.

[4] نفسه: ص 224.

[5] الخطيب القزويني: متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، ص 453.

ولعل القارئ يحس، وهو يقرأ المثالين، وكأن الراوي بصدد استدراك، يتعلق مضمونه بما سبق التدخل مباشرة، فيبدو، وهو يصلح بعض الأغلاط التي ارتكبها في تسارع أفكاره إليها عند السرد، إنّه ينتقد ذاته بالإشارة إلى جهله بطبيعة التخيلات التي ابتدعها؛ ليعيد النظر في حقيقتها مقارنة بالواقع، ويكون الاستفهام سبيله إلى التشكيك وإثارة التساؤل مع القارئ حول التصديق بوجود الظواهر، والأشياء (ضحكة مسيحية/ طابق سفلي من اليأس)، إنّه يفضح أوهامه، يحارب ذاتيته، ويعارض أفكاره؛ ليحافظ على الموضوعية، والتصديق الذي أبرم عقده مع القارئ، والراوي بعمله هذا، يقدم له تعليقا على الخطاب السردي، أو قصة تعكس ذاتها، وتقحم في دائرة بنائها، وتشكيلها عنصر التفكير حول القصة، ووسائلها من تقنيات، وتخييلات.[1]

إنّ إدماج عنصر التفكير، والتعليق على الخطاب: شكلا ومضمونا، يعتبر سمة بارزة للخطاب السردي المعاصر، الذي أصبح يتخذ من الشك استراتجية، تفتح مجالات ممكنة لرسم مشاكلة متجددة للواقع، وتتيح استقصاء متأنيا لحالات الوعي، وسيكولوجية الأعماق.[2]

وإذا كان الاستفهام من وسائل هذه الاستراتيجية، فإن حضوره في بعض الأحيان في خطاب مباشر للشخصية الراوية على هيئة مناجاة داخلية، يفضح شكها الكبير في تماسكها، وتماسك عالم خارجي، فقد مرجعيته، واختزل إلى سطحه الخارجي، فأضحى بلا جوهر، حيث يخلق تساؤل الذات عن موقعها، ومصيرها فيه تعجبا جديدا، يأتي في أثره معزولا عن الخطاب السردي؛ لينوب عن الإجابة الغائبة، أو المؤجلة، وينكب فيه الراوي على إبداء استغرابه من حضور أشياء، تناولها سلفا بالاستفهام:

" قذفت رجلي بعيدا، ورحت أرثي أطرافي الموزعة قربي بلا انتظام، كيف لي أن أتحمل أعباء جسد كامل؟، ورغم هذا الملل الذي استوطنني، فقد غفرت ذنوب نملة تعدت على حرمتي، وعضت يدي الشمالية (لي عدة أيد فائضة على الحاجة!).

- ها قد عدت من حرب خرساء، لم تقع بعد، أيها الزعيم الخرافي المتعب. علقت النفس.

- صباح الطاعون أيتها الخربة، منذ عدة أحزان، وأنا أنوي إصلاحك. ردد أنا.

---

[1] انظر بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 210-211.
[2] نفسه: ص205.

كـان النهـار يرتسم علـى جسد الوجـود قطعـة مـن لاشـيء، والزمـان المـادي يشـير إلى الساعة العجز، وبعض التفاهات المحلية ".[1]

وفـي هـذا المقطـع تتـراءى حركـات الشخصـية، أعضـاؤها، والأشـياء مـن حولهـا حاضرة، مطلقة قبل أن تعني شيئا، ويكون حضورها ثابتا صلبا، يعلق وجودها المستمر، رغم موجـات التغيير التـي تعتريهـا، وتبقيها سـاخرة مـن معناهـا ذاتـه، الـذي يحـاول عبثـا اختزالها إلى مجرد أدوار، وأدوات عابرة مألوفة، تتأرجح بين ماض تم تشكيله، ومستقبل لم تتحدد معالمه بعد، فالسخرية من عطالـة الجسم، وأعضـائه، ومـن عجـز الـزمن، وتوقفه هـي قبـل كـل شـيء سـخرية مـن كـل نظريـة تفسـيرية، تحـاول احتجـاز الحيـاة، الأشـياء، والحركـات فـي أي نظـام مرجعـي زائـف، لا يحقـق لهـا رسـوخها، وهيمنـة حضـورها، إذ أنّ حركـة الـزمن هـي حركـة الحيـاة ذاتهـا، واسـتعمالها للأغـراض النفعيـة فـي العـد، والتأريخ وغير ذلك يعطيها مرجعية خارجية، لا تجسد حضورها الذي تستمده من حـرارة الحياة، وفعالية الكـائن فـي توظيـف نشـاط أعضـائه، ومـن حضـور أشـياء مسخرة لـه بكيفيـة طبيعية، تضمن له الإحساس باستمرار وجودها، ورسوخ دلالتها المكتسبة بعد ذلك.

إنّ فقد الإحساس بروح الأشياء هو مبعث كل شعور بـالعبث، والتنـاقض، وهو أيضـا مدعاة إلى أن يقطع الـراوي سرده متوجهـا إلـى المـروي لـه، يسـأله علاجـا لـذلك الإحسـاس الذي اعتراه، مستخدما ضمير المخاطبين " لكم " لتوسيع دائرة البحث، والتفتيش:

"... وأنا كعادتي أصطحب الظلام، والجوارب، والأنغـام الحزينـة، والـدخان الصـاعد كأقمشة رمادية، تبشر بالأيام النتنة، وبداخلي في جهة ما من الذاكرة، يركض أمر غريـب، أنـا مـا عرفت مرماه، هو يـركض، يسـابق الـريح، والمدى، إذ ذاك أشـعر بـالبعث، والعبـث، وبتنـاقضـات أخـرى أحس.

- وأنتم هل وصفة لهذا الشعور؟.
- اكتب، اكتب، سوف لن تستطيع إيقاف الطـاعون بمفردك. قل كلمتك".[2]

إنّ ضمير المخاطب في المركب الحرفي " لكم " يضـع فـي الواجهـة العلاقـة الجدليـة بين الراوي، والقارئ الخيالي، أو المسرود له عند جينيت،[3] حيث تتشكل صـورة المسـرود

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " ما حدث لي غدا"، ص47.
[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 112.
[3] انظر
Gérard Genette: Figures III. Op, cit, pp 265-267.

له، ويتخذ موقعه في مستويات الخطاب السردي بشكل غير مباشر أثناء مناداة الراوي له،[1] يستدعي انتماءه إلى العمل الأدبي، ويتجاوز وجوده غير المشخص في المغامرة؛ ليتواصل معه بشكل مباشر، يحمل رغبته في طلب مساعدة منه، تدفع عنه شعوره بالتناقض.

وقد تكون مخاطبة الراوي المسرود له من باب الاستئناس بوجوده فقط، والعودة إليه في نهاية القصة على أساس كونه المعني بتلقيها من طرف الراوي، دون أن تكون له قدرة على التأثير في تغيير مسارها، أو أثر في تعديل مواقف شخصياتها، ذلك ما يفعله الراوي في قصة " وحي من جهة اليأس " حين يطلب من المسرود له المشاركة في إبداء الرأي، ويوهم بتواصل مباشر بينهما، ثم يصادر طلبه، ويعلق مشاركة المسرود له دون تأجيل، أوانتظار؛ لعلمه مسبقا بعدم تحقق ذلك في الواقع، نظرا لغياب المسرود له عن المغامرة، وعدم تشخصيه فيها:

"... و مع ذلك سأقول له هذا الكلام، سأقول له أكثر من هذا، من عادته أن يسألني عن حالي عندما يجدني جالسا في هذه القمامة، يبدو أنّ أعصابي متوترة، وعليّ أن أتريث قليلا، وأنتم ما رأيكم؟... لا رأي لمن لا يطاع ".[2]

وفي بعض الحالات ينطق الراوي على لسان أحد العوامل الموجودة في القصة، ويغلب الظن بانتماء الكلام الذي تتلفظ به إلى تدخلات الراوي بسبب خروج مضمونه عن أجواء المغامرة، وخصوصية أحداثها، وخضوعه إلى التعميم، والشمولية في الإحساس المشترك بظلم الدنيا، وضياع الحقوق فيها، كما يظهره التساؤل عن تعاسة " وازنة "، وأزمتها الخانقة في الحصول على مسكن يأويها:

"... يا أخت تعاستي، هواء العري يجرح ظلك السائب، إذ ينقبه خطأ، وعلى كتفيك العاريين من الحنين تزبد الوحدة.

أي منطق يحكم الدنيا؟ ومن أين ينبع هذا الألم؟ تساءل السؤال ".[3]

إنّ السؤال ملفوظ باعتباره كلاما منطوقا، وبمجيئه فاعلا في الجملة أصبح ذاتا للتلفظ، مما يجعله ملفوظا، وذاتا للتلفظ في الآن نفسه، وهذا ما يتطلب علاقة انعكاسية لتحقيقه، ويمكن تفسير فعل الانعكاس بصدوره عن ذات الراوي الذي يتدخل في نهاية المقطع الوصفي، ويحاول التستر على نفسه بواسطة التلاعب بالإسناد.

---

[1] انظر جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ص 84.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 16.
[3] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 121.

وعموما فإنّ تدخلات الراوي بارزة في أسلوب الاستفهام، وأشكاله المتنوعة تزخر مضامينها بهاجس التعبير عن الحيرة، والارتباك من جهة، والشك في كفاءة الآخر ومبادرته إلى التجاوب معها من جهة أخرى، إنّها تعكس اختلال التوازن في العالم الروائي، وتقلل من أهمية القصة " المصنوعة جيدا " بإقحام عنصر التفكير الخارجي، والقيام بالتساؤل عن حقيقة مادتها الحكائية، واستدعاء المسرود له لتعميق أثر الجدل، والنقاش حول رؤية معينة، تحدد مصير الإنسان، وتجدد إحساسه بالواقع المتخيل، وحركية الصراع بين الشخصيات، والأشياء داخل عالمه المتناقض.

2.2. التفسير

في حال انصراف المضمون إلى تقديم تفسير، أو بسط تعليل لظاهرة ما، أو حالة من حالات الشخصيات من طرف الراوي، فإنّ الكفة تميل لصالح الأسلوب الخبري، وإذا كانت الجمل الدالة على تدخل الراوي اسمية، فإنّها تظهر مصدرة بالعلامة النصية (أي) الدالة على الشروع في عرض التفسير.

وقد تميزت قصة " جمعة شاعر محلي " بحضور ملفت لهذه العلامة، بلغ فيه استعمالها أربع مرات، منها ثلاث حالات تحتفظ بوجود القوسين، وحالة رابعة جرى فيها إسقاطهما، ولعل السبب يكمن في طول الفقرة التي تتضمن التفسير، كما تظهر حالتان منها في سياق واحد على النحو التالي:

"...وهناك مشكلة انعدام ملاعب كرة الأدب، والأدب الطائر، وأدب السلة، وأدب اليد، وماراطون الشعر العمودي، وتنس بحر الخفيف (أي النحيل الجائع القادم من جنوب القارة السمراء أو الحبشة مثلا)، و1500 م حواجز في الشعر الحر (أي حامل الرقم خمسة)، وشعر القفز على الزانة، وألعاب القوى القصصية، والملاكمة الروائية، ونثر المصارعة اليابانية، و10000 م سباحة على الكتب...".[1]

وتكمن أهمية هذه التفسيرات في تواجدها ضمن سياقات لغوية، تتصارع فيها القضايا على الظهور، واحتلال الواجهة، والاستعارات السابقة تثير بتعويضاتها إشكالية الصدام الاجتماعي بين أنواع الرياضات، وفنون الأدب وأجناسه، وهي تضفي طابع الغنى

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 35.

على الرياضات باعتبارها الموضوع الثاني الذي يجري إلحاق الموضوع الأول به ممثلا في أجناس الأدب، إنّها تعرض انحسار الفكر، والثقافة، وإعراض الناس عن الفنون الأدبية مقابل الإقبال الكبير على الرياضة التي حققت هوسا جماهيريا، واستحوذت على إمكانيات مادية، خصصت لكل نوع منها ميدانه، وتجهيزاته الخاصة، وقوانينه التنظيمية المميزة.

إنّ هذه التدخلات تحمل في طياتها نقدا ذاتيا، وآخر موضوعيا في الوقت ذاته، فمن ناحية وقوعها نقدا ذاتيا يلاحظ أنّها تعكس حساسية مفرطة للراوي، وانفعالا خارجيا يؤدي به سخريته من تعابيره الاستعارية التي تحاول إغناء التجربة الحسية، وإثرائها، لذلك فهو يقاوم عملية نقل المعنى الذي تنجزه الاستعارة الأولى من خلال ربط الموضوع الأول (جنس أدبي)، بموضوع أو مفهوم آخر، يزاحم ربطه بالموضوع الثاني (نوع من أنواع الرياضة) على شاكلة الترادف كربطه بين بحر الخفيف، والنحيل الجائع القادم من جنوب القارة السمراء، وربطه بين الشعر الحر، والمدافع الحر في كرة القدم (حامل الرقم خمسة) الذي لا يلتزم بأي موقع في الدفاع عن مرماه، وكذلك في حال ربطه بين القصة القصيرة، ووصف بشري، ينطبق على عيب فادح في القامة (القزامة)، حيث ينشأ بين الموضوع الأول، والموضوع المرادف استعارة ثانية، تقابل الاستعارة الأولى:

" فتحنا محلا لبيع قطع غيار الشعر، والقصة القصيرة (أي القزمة)، حينذاك لم نكن نملك سوى الخيال الرفيع، والأحلام المقهورة ".[1]

من الناحية الدلالية يلاحظ أنّ هذه التدخلات التفسيرية هي استعارات مشخصنة ذات التعويض (+حي)/(- حي)، تساهم بلمحتها، ولغتها الشعرية الخاطفة في الارتقاء بالانفعال والتجربة الحسية من مستوى أدنى، تمثله الاستعارات الأولى التي تلحق الآداب بالرياضات والآداب، إلى مستوى أرفع منه، يتجلى في الاستعارات الثانية الرامية إلى وصل تلك الفنون الأدبية بمعاناة الإنسان، وشعوره بالنقص، والحاجة، والفراغ:

1- الاستعارة الحسية (المجسمة): تعويض (- مجرد)/(+ مجرد):

أ- بحر الخفيف لعبة أو رياضة تنس.

ب- الشعر سباق 1500 م حواجز.

جـ - القصة القصيرة آلة (لها قطع غيار).

2- الاستعارات المشخصنة: تعويض (- حي)/(+ حي):

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 39.

أ- بحر الخفيف شخص نحيل جائع من جنوب القارة السمراء.

ب- الشعر مدافع حر في كرة القدم (حامل الرقم خمسة).

جـ - القصة القصيرة قزمة (إنسان قصير القامة).

و لا يخفى ما في هذه الاستعارات المشخصنة من علاقات نوعية بين الفنون الأدبية المقصودة، والخصائص النفسية، والاجتماعية للمبدعين أصحابها، فهي تكشف عن حقيقة الصراع بين الأشكال القديمة، والحديثة على فرض الوجود، كما توحي بهاجس التحرر، والشعور بمركب النقص اللذين واكبا ظهور أشكال حديثة، انطبعت بما حمله العصر من تطور، وسرعة، وما أصبح الإنسان يستشعره - والمبدع خصوصا- من قلق، ومخاوف على مصيره، ومصير القيم المعنوية، والجمالية التي يدافع عنها، ويخشى ضياعها تحت وطأة التوجه المادي، وتغير الذوق الحضاري إلى الشغف بالرياضة والسينما، والغناء وغيره من الهوايات والعلوم، وهو ما يمثل نقدا موضوعيا للعصر الحاضر كما ذكر سابقا.

وأما الحالة الرابعة، فهي تبرز بوضوح السخرية من احتفال الإنسان بأمور تافهة، وتفريطه في أصل الظواهر، وجوهر الأشياء:

" على مقعد مهجور تدفقنا، ولم يكن لنا موضوع لكثرة المواضيع الفظيعة، في تلك اللحظات الحافية فضلنا الصمت، والتأمل على نبش قبور النظريات، كما يفعل مثقفو العهد، أولئك المفعمون بالمناقشات الطويلة، والتجمعات المهمة جدا، والندوات الخطيرة جدا جدا، أي تلك التي تبحث في أصل الدجاجة، والبيضة، ولون جوارب السيد داروين الذي اعتقد خطأ أنّ الإنسان كان قردا، قبل أن يصحح ذلك حضرة العالم العربي الجليل المرحوم عبد الوالو الذي رأى أنّ القرد كان إنسانا، ثم فر من هذه الذرية البشعة؛ ليتوحد، وجدته الغابة، مانحة الدفء، والحرية ".[1]

وكما سبق ذكره فإنّ شعرية هذا التدخل تنبع من الوسائل الأسلوبية المسخرة في السياق؛ لتوليد دلالته، وتحريفه الساخر للمعنى، فالعلامات النصية المدمجة " طويلة"، "المهمة "، " الخطيرة " يعمل مفعولها الوصفي على الإيحاء بتقديم شيء مهم ذي قيمة، وهو ما يشدد عليه التوكيد " جدا جدا "، إلاّ أنّ التفسير اللاحق بـ " أي " يتنزل بصدمة تفاجئ القارئ، وتضعه أمام مفارقة سياقية، يصنعها التفسير بإزاحة المعنى إلى دلالة

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي "، ص 36.

مناقضة للسياق السائد الذي سبق التفسير، ثم الانعطاف بها إلى الإيهام بتصحيح المعنى قبل التوغل الأخير في التحريف التام له، والإعلان الصريح عن نقد موضوعي لغياب النزعة الإنسانية في توجه اجتماعي سائد، وكما هو معروف فإنّ تحريف المعنى، وإنتاج وضعيات التناقض في الخطاب من أنماط اللامباشرة الدلالية التي تحفز العلاقات السياقية لزرع مفارقة بعد سياق صغير، تمثله الأوصاف السابقة، والتوكيد المصاحب لها، حيث يتولى عنصر المفارقة الموسوم إحداث الانزياح المطلوب، وتحقيق إنتاجية الخطاب، وطاقته الشعرية.

ولاشك أنّ تدخل الراوي ليفسر للقارئ بعض ما ورد في سرده هو عمل توجيهي إضافي، ينتقي أدواته الأسلوبية بدقة، وقصدية، تعرب عن نيته في إخضاع السياق لجاذبيتها، وتسخير تقلبه اللغوي لخدمة آرائه، ومواقفه، وليس أمام الشرح الأسلوبي إلاّ " تفسير ما ينتج عن التقلب اللغوي من مميزات، تهيئ للغة إبداعيتها "[1]، وتظهر نوعية الاقتران بين مختلف الدوال، والمدلولات للوقوف على شعرية تدخلات تفسيرية، تتحول لغتها من وسيلة إبلاغية إلى نسق انزياحي ذي بنية إبداعية.

3.2. التعقيب والتعليق

عندما ينصرف الغرض الإبلاغي إلى التعقيب، والتعليق على بعض المعلومات التي تدور حول أشياء، يستهدفها الراوي، فإنّه يحرص على عرض تدخله بين قوسين يحصرانه، ويشدد على تواجد القوسين بانتظام، فيكونان علامة مطبعية مميزة، يواظب على استحضارها في هذا النوع من التدخل.

والراوي يترك في تدخله المحصور بعض العلامات النصية، تتعلق بما سبق القوسين من سرد، حيث تعمل على شد انتباه القارئ إلى الاهتمام بالإضافات المقدمة، وتقدير علاقتها بالظواهر، والشخصيات التي يحاول الراوي رسمها، وإبرازها بكيفية، ومواصفات مقصودة، يوظف أبعادها الدلالية في السياق العام لقصته.

[1] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 69.

ومـن الأمثلـة الدالـة علـى التعقيـب تـدخل الـراوي فـي قصـة " اعترافـات راويـة غير مهذب " مستعملا المذياع كناية نصـانية[1]، تتخذ رمزيتها عند القارئ بما توحيه إليه مـن أفكـار عـن دور أجهـزة الإعـلام، وأثرهـا فـي تضـليل الـرأي العـام، وإخفـاء الحقـائق عن الناس، وحجب ظلم الحكام بتزيين صورهم، وإضفاء هالة من العدل، والرشد عليها:

"...ثـم أطلـب مـن معـذبي أن يعيرنـي قطعـة طبشـور، وعلـى الهـواء أكتـب: إنّي يا وطني... جحيم الله، ولا جحيم أبنائك اللقطاء.

قيل إنّ المذياع التقط ذلك، واضطرب (والمذياع يا أخي هو أحد أشقاء الإله المجلل " كيليبينـوس "، ويعتقـد أنّـه جبـل مـن مـادة أطلـق عليهـا اسـم " المـدح المطلـق "، لـذلك لم يتقاعس يوما، ولم يقصر في الثناء على أخيه قاهر التنين " إيلويانكس " على ما ورد في الكتب الرسمية، وخطب الأعياد الدينية) ".[2]

وقد يهدف الراوي إلى تحديد صفة معينة، يستهدفها موجها إلى أصحابها، ومنتحليها علـى وجـه الدقـة هجائيتـه السـاخرة، وهـو فـي هـذه الحالـة يميـل بمقصـده إلـى التشـكيك في مصداقية المظهر الخارجي، وقدرته على الإقناع، وفرض قيمة نوعية للذات الإنسانية، لاسيما ما يختص بالجانب الروحي، وصلة الإنسان بخالقه، ومدى ترجمة هذه الصلة إلـى ممارسـات ملموسـة، تتطـابق، أو لا تتطـابق فـي مضـامينها، وأهـدافها مـع المظهـر الخـارجي، وتتشـكل فـي أثرهـا منزلـة الإنسـان، علـى الـرغم مـن بقـاء المظهـر الخـارجي مخادعا في أغلب الأحيان كما هو متفق عليه عند الناس، ذلك ما أراده الراوي في تعليقه على لفظة "هيبتهم " بعدما نسبها في سرده إلى القديسين:

" الاحتمال الأول: من زوبعة رملية، انبثق شيخ بلحية بيضاء، فيها كل جلال، ووقار القديسين، وهيبتهم (الكلمة الأخيرة وضعتها بين قوسين، ولا أدري من سرقهما، وعندما ذهبت إلى السوق السوداء لشراء قوسين من التبن، قيل أنّ الأقواس تباع بالعملة الصعبة، فتركت اللفظة عارية كما هي) ".[3]

والـراوي فـي الظـاهر يبـدو، وكأنّـه متحامـل علـى القديسـين، يـتهجم علـى مكـانتهم، وينـتقص مـن أثرهـا الاجتمـاعي، لكنـه فـي الواقـع يضـع هـذه الهيبـة علـى محـك الحقيقـة، والاختبـار الفعلـي، إنّـه يلمـح للقـارئ بـأنّ الهيبـة الحقـة أبعـد مـن أن تنـال، أو تنتهـك؛

---

[1] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص93.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب "، ص 65.
[3] نفسه: قصة " قصة سيجارة أحمد الكافر"، ص 91.

لأنّها تحظى بالاحترام، والتقدير من طرف الجميع، ويشير بأنّ هيبة القديسين لم تسلم من الاهتزاز، والاعتداء، وقد رمز لذلك بسرقة القوسين اللذين أحاطها بهما، إذ أن القوسين علامة على حصانة الهيبة، وفقدهما يعني فقدها، لذا يسخر الراوي من محاولة شرائها، أو تعويضها، لأنها باهضة القيمة كما رمز إلى ذلك (بالعملة الصعبة)، وقد بنى فعل الاعتداء للمجهول (سُرق) للإيحاء بسرية العملية، وتكتمها، ولا يخفى أنّه لا يعتدي على حرمة القديسين إلاّ سلطة جائرة، تحاول ترويضهم، وتسخيرهم، ولا تتراجع عن إيذائهم، وتشويه سمعتهم عند استعصائهم، وتأليبهم الناس ضد أرباب السلطة، وأجهزة رقابتهم.

ولا غرابة أن تتكون الصورة البلاغية من هذه المغالطة المبثوثة في لغة النص وعلاماتها، حيث يتوارى الغائب منها مخالفا للحاضر، ومباينا له في دلالته، يؤسس لعنصر اختلاف لغة التدخل عن اللغة العادية في التواصل، والإبلاغ، ويترك بينه، وبين الحاضر فجوة، تتشكل " كمساحة من الفراغ، تمتد بين طرفي عناصر الحضور، وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها؛ ليعمر هذا الفراغ ".[1]

ولا يتأتى للقارئ ملء الفراغ إلاّ حسب " مبدأ التوازن الانعكاسي " الذي يقوم على ضرورة إدراك البنية النصية كخاصية أسلوبية بواسطة انعكاس الحس الحدسي للقارئ أثناء تقبله النص، وهو ما يضمن مشروعية القراءة في عملية التحليل، وإضفاء صفة الموضوعية على ما ينتجه القارئ من دلالات.[2]

إنّ تفسير إشارات اللغة في تدخلات الراوي يحقق التوازن المطلوب بين الذوق الجمالي، وبنيتها التي تتأهل بفضل استجابة القارئ، وتنال أحقيتها في أن تكون جديرة بالرصد، قابلة للتميز بين أبنية النص الأخرى بخاصيتها الأسلوبية المنفردة، ومن قبل ظل النقد الأدبي يتحاشاها، ويتجاهلها، ويجانب نصها للحديث عن المضمون، ولا يكون حظ الأسلوب من الدراسة إلاّ الحكم المعياري على جماله، أو رداءته، ونصيب لغته من الصحة والسلامة، أو مناسبته للمقام من خلال دقة العبارات، ووضوحها.[3]

وما اعتبرته البلاغة القديمة حشوا، لا قيمة له إلاّ بمقدار كونه توكيدا لوصف مخصوص، أو شيء معين، وماعدا ذلك فهو أقرب إلى اللغو الذي ينتقص من فصاحة

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 84.
[2] انظر نفسه: ص 79-80.
[3] انظر محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 1972، ص 90- 94.

الخطاب، وبلاغته، صارت الدراسات الحديثة تتعامل معه بمنطق آخر، فعند تكرار وحدة، أو وحدات دلالية في الخطاب من البديهي أن يخلق فيه أثر حشو، وخرق نحوي واضح، لكن الأمر لا يتوقف عند حد التوكيد، بل إنّ الوحدة، أو الوحدات المكررة باستطاعتها أن تكسب دلالة جديدة، توجه الخطاب للاشتغال بشكل شعري، ومن ذلك محاولة الراوي استدراك تعبيره في سياق نسجه " الاحتمال الأول " من أجل اقتراح خاتمة مناسبة لقصة " أحمد الكافر " عقب مقابلته " غيلان الدمشقي " في المقبرة:

"... وفجأة اختفى، وعمّ الظلام، عندها رجع أحمد الكافر إلى بيته مشطرا مفصول الروح، والعقل، والجسد، لا يعي شيئا، وكان ينعق مثل عانس، أو مثل عانس (إذا شئتم استبدلوا الكلمة، والصورة بعلامة تعجب) ".[1]

والوحدتان المكررتان (مثل عانس) تخضعان لقانون التكرارية (Idempotence) الذي تمثله المعادلتان: س.س = س أو س U س = س.

وتكرارهما بالعطف ينتج حالة من حالات الحشو (Pléonasme) الذي يصنف في قائمة الرخص الخارقة للمعيار، ويدرس ضمن رخص الزيادة المنتجة لنوع من الصور الدلالية في النحو الثاني.[2]

والواقع أنّ صور الحشو في قصص " السعيد بوطاجين " تتجلى خاصية أسلوبية مميزة لخطاب الراوي، يتواتر ظهورها أكثر من خمس عشرة مرة، تتنوع فيها حالات تكرار الوحدات الدلالية حسب الوسائل الأسلوبية المسخرة:

أ- تكرار وحدات معينة:

1- تكرار بالعطف: مثاله: "... عباد بسراويل، وقمصان، ولحى، وأنوف، وبطاقات وطنية قليلا، بعضها خرافي، والبعض الآخر خرافي، كل على هواه ".[3]

2- تكرار بالجر: ومثاله رد عبد الله اليتيم على القاضي: "... هل لك مترجم من العربية الفصحى إلى العربية الفصحى ".[4]

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " سيجارة أحمد الكافر"، ص 92.
[2] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 80.
[3] السعيد بوطاجين: المصدر السابق، قصة " جمعة شاعر محلي"، ص 33.
[4] نفسه: قصة " خطيئة عبد الله اليتيم"، ص 10.

3- تكرار بضمير الفصل: ومثاله قول الراوي مناجيا نفسه: "... أنا ما أحببت التطبيل، والتزمير، وعياط القرود، والنائحات المحترفات، الكتابة هي الكتابة، والجنون هو الجنون...".[1]

ب- تكرار جملة فأكثر:

1- تكرار الكلام المحكي: ومثالها قول الراوي: "... وسأحاول أن أقول لها أن مساء الخير معناها مساء الخير ".[2]

2- تكرار الجملة مع تغيير الضمير، ومثالها قول الراوي: "... فوقنا توقفت سحابة مراهقة، خلفها موكب الجنيات، تأملها الشاعر بعينين ريفيتين بريئتين، وراح يجر خطاه دون أن ينبس، وتأملتها بعينين ريفيتين بريئتين، ورحت أجر خطاي دون أن أنبس، فقط اتفقنا من خلال التقاسيم أنّها أخطأت في البقاء هنا ".[3]

3- تكرار الجملة مع عكس ترتيب الوحدات: ومن ذلك قول أحمد الكافر: " مثل القمل تكاثرنا في دنى لا ضوء فيها إلا النزيف إذن، نزيف أبيض، وأسود، وآخر أسود، وأبيض، أجيال كاملة كانت تمشي صوب الاستسلام ".[4]

4- تكرار جملة دون تساوي الأجزاء: يمثله قول الأستاذ عن الطالبتين اللتين حاورتاه: "... صاحبت الخانة ابتسمت، وتلك التي لا تملك خانة ابتسمت، ربما أعجبها ذلك الهدوء الصوفي الذي يلفك ".[5]

5- تكرار مضاعف: وهي حالة فريدة، تتكرر فيها جملتان إحداهما بيان للأخرى ثلاث مرات، تختلف في كل مرة عن الأخرى بما يزاد فيها من أدوات أسلوبية لتقوية الدلالة، وزيادتها: "... الخاتمة: التي تشبه خاتمة الأمة العربية البائسة: سنتيم واحد، والتي تشبه خاتمة الأمة العربية البائسة: سنتيم واحد كذلك، وأما التي تشبه خاتمة الأمة العربية البائسة فسنتيم واحد فقط ".[6]

ويلاحظ أنّ تكرار الوحدتين (مثل عانس) ينتمي إلى صنف التكرار بالعطف، وقد جاء مرتبطا بتدخل الراوي ارتباط السبب بنتيجته، إضافة إلى ما بينهما من تشاكل يقوي أثر الجمع بينهما، ويزيد مدلول الزيادة اتساعا، حيث يعتبر التكرار صورة زيادة

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء"، ص 113.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب"، ص 69.
[3] نفسه: قصة " جمعة شاعر محلي"، ص 35-36.
[4] نفسه: قصة " سيجارة أحمد الكافر"، ص 77.
[5] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي"، ص 76.
[6] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " جمعة شاعر محلي"، ص 39.

فـي المستوى الـدلالي للبنيـات الصـغرى، يتنـزل تـدخل الـراوي فـي أعقابـه صـورة زيـادة نصـانية، تنقله إلى مستوى الدلالـة الكليـة للبنيـة الكبـرى للنص، وبتمـام التكامل بينهمـا يتولـد معنى شعري ناجم عن مخالفة القوانين المنطقية للخطـاب، والانحـراف عنها.

إنّ الوحـدة الدلاليـة المكـررة لا يمكـن أن تسـتقر دلالتهـا علـى حالهـا، وهـو مـا يـدفع إلـى القـول بأنّهـا تتحـول إلـى الإيحـاء بدلالـة أخـرى منـذ الوهلـة الأولـى التـي تخضـع فيهـا للتكرار، فتتعرض بنيتها إلـى عمليـة استنسـاخ، تضـاعف صـورتها اللفظيـة، ويكفـي القـارئ أن يعرف أنّ أول فرق يستقر بين الدلالتين هو اشتمال التكـرار علـى زيـادة صـوتية، تجعلـه ملفتا موسوما، فالتكرار (ينعق مثل عانس، أو مثل عانس) لا يتعادل بأي حال في المستوى الصـوتي مـع (ينعـق مثـل عـانس)، لأنّ الصـورة (س.س) تبـدو مضـاعفة للصـورة (س)، ومركبة منها.

ومن التركيب المميز للتكرار تنشأ ظـاهرة غير قابلـة للملاحظـة تفرد اللغة الشعرية بمعنـى إضـافي ذي صـبغة شـعرية خالصـة، تتمظهـر فـي " أننـا نقـرأ فـي المقطـع المكـرر المقطع نفسه، وشيئا آخر ".[1]

إنّ وصـف التكرار بأنّـه ظـاهرة غير قابلـة للملاحظـة لا يعنـي انغلاقه علـى كل فهم، وخروجه من دائرة البنيات الدالة في الخطـاب، بل يعنـي تغير دلالتـه، وتجددها حسب تغير البنية، ومـدى خضـوعها لقانون التكراريـة المتحكم فيهـا، أو مـدى انحرافهـا عنـه للاسـتقلال بآثار الإيحـاء المتولدة عند القارئ.[2]

وللبحث عن هذه الآثار الإيحائية في التكرار السـابق علـى سبيل المثـال، يجب فهمـه في ضوء تدخل الراوي (إذا شئتم استبدلوا الكلمة، والصورة بعلامة تعجب)، ويفيد التـدخل بـأنّ الكلمـة المسـتهدفة مـن التكـرار هـي لفظـة " عـانس "، كمـا أن الصـورة المقصـودة هي مدلول هذه اللفظة في الواقع المتخيل، حيث يشير مفهم " عـانس " عند تحليلـه بنظريـة التحديد بالرسم إلى السمات الدلالية الأساسية:

[+ امرأة]، [+ غير متزوجة]، [+ متقدمة في السن]، [+ مصير تعيس].

ويضاف إليها سمات ثانوية، يعمل السياق على فرضها، ومنها:

[+ عزوف الرجال عنها]، [+ متشائمة]، [+ نهاية مفتوحة].

---

[1] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 81.
[2] انظر نفسه: ص 81.

وبذلك فالصورة تعكس امرأة قطعت شوطا كبيرا من العمر، ولم تحظ بخاتمة طبيعية، تتمثل في الزواج، والإنجاب؛ لاستكمال دورة الحياة، وسنتها.

وبمراعاة قصة " أحمد الكافر " التي بقيت مفتوحة بإمكان القارئ أن يستشف ترابط وحدتين دلاليتين متباينتين هما: خاتمة قصة " أحمد الكافر " و" العانس "، ويكون الجمع بينهما انطلاقا من إحدى وحدات الأولى التابعة لها، وهي عودة " أحمد الكافر " من المقبرة إلى البيت، يحققها الفعل " رجع "، وفي حالة تعويض إحدى هاتين الوحدتين الدلاليتين بالأخرى تقوم السمتان الدلاليتان: [+ نهاية مفتوحة] و[+ مصير تعيس] من بين سمات عديدة أخرى بالجمع بينهما، ويتضح منهما أنّ قصة " أحمد الكافر " تفرز حكايتها خاتمة مفتوحة على كل احتمالات التعاسة، والشقاء، تتقاطع مع الخاتمة الاجتماعية للعانس، وحرمانها من التتويج بالزواج، وانفتاح حياتها، وبقائها عرضة للأقاويل، والادعاءات المبررة لإعراض الناس عنها، وخلوصها إلى انتظار غير محدود، قد لا تظفر بعده بزواج متأخر، يخلصها من الضغط الاجتماعي الواقع عليها.

وفي اللغة الطبيعية لا ينعق الإنسان، ولا يكون الذكر عانسا، إلاّ أنّه يصير كذلك في اللغة الشعرية؛ لأنّها تؤكد وجود اللاوجود، وتحقق ازدواج المدلول الشعري.

والاستعارة المتضمنة في التركيب (كان ينعق)، وتلك التابعة لها (مثل عانس) تدخلان في الفضاء المحصور بهذه الأبنية الدلالية المزدوجة، وللتحقق من الأمر فإنّ القارئ لا يخامر فكره رأي جازم بكون المدلول الشعري إثباتيا، على الرغم من كونه لا يأخذ سوى شكل الإثبات، ذلك ما يصطلح على وصفه باللغة الشعرية، ومعناها أنّ الإثبات يكون من درجة ثانية، يمثله الملفوظ: هناك شخص اسمه أحمد الكافر ينعق مثل عانس.

والإثبات المذكور يكون مصحوبا في ذات الوقت بنفي، يمليه عليه منطق الكلام وفق الشكل التالي:

ليس هناك شخص اسمه أحمد الكافر، ينعق مثل عانس.

لكن سلبية المدلول الشعري تختلف عن النفي كعملية داخلية للحكم، فالصورة البلاغية الكامنة في الاستعارتين تقدم إثباتها على نحو مختلف مفاده مثلا:

ليس صحيحا أنّه ليس هناك شخص اسمه أحمد الكافر، ينعق مثل عانس.

وهو ما يعتبر في منطق الكلام نفيا للنفي الممكن، أي أنّه نفي ثان للنفي الأول، ولما كان النفيان مختلفين في الفضاء، والزمان، فإنّ التكرار (كان ينعق مثل عانس، أو مثل عانس) تكمن فنيته في تأكيد، وإثبات ما يتوفر عليه من القول المتزامن (الزماني والمكاني) لنقيضين متضادين (النفي الأول والنفي الثاني)، وهو يفضلهما بقدرته على الجمع بين الممكن، واللاممكن، وبين واقع متخيل غير مستقر، وصعوبة وضع أنثوي حرج، أربك الراوي، فأراد الهروب من تخيله باستعمال الفصل (أو) لتجديد الاختيار، لكنه لم يجد بدا من الوقوع فيه ثانية، فأثبت بذلك الصورة، وعاد في تدخله ليبرر عجزه عن تجاوز ما قرره، وتدارك حيرته بعلامة تعجب، اقترحها على المروي لهم؛ لتعويض الصورة القاتمة التي رسمها عن " العانس " في بحثه عن خاتمة لحكاية " أحمد الكافر " البائسة.

3. التدخلات غير المباشرة

تشير تسمية التدخلات غير المباشرة إلى عدم خروجها بصفة عامة عن نطاق الخطاب القصصي، فما يضاف فيها من مادة لغوية يعتبر تابعا لزمن السرد؛ حتى وإن ظلت علاقته بالمغامرة ضعيفة، باهتة المعالم، خفية الصلة، إذا كان هناك فاصل زمني يمتد بين حدوث المغامرة، وروايتها، حيث يتسبب في إحداث تعديلات في سرد الأحداث بسبب تغيير النظرة إليها، وخاصة إذا كان الراوي هو نفسه الشخصية الفاعلة في القصة، ينقل وقائع ماضية من سيرته بضمير المتكلم، ويضفي عليها ما حصله بعدها من نضج وخبرة، حيث تعتبر هذه الإضافات تدخلات غير مباشرة، ليس ثمة أقواس تحصرها، وتميزها على غرار التدخلات المباشرة، إلاّ أنّها تعزى إلى الراوي كمتكلم قاص، يميل في بعض الأحيان إلى الطرح الفلسفي، أو التحليل النفسي العام البعيد عن تناول الشخصية في خصوصيتها، وتمييز حالاتها، وأوضاعها النفسية، ممّا يعني تعطيلا للسرد، وإبطاء لوتيرته، وانشغالا وظيفيا عن متابعة نمو الأحداث، وتلاحقها.

1.3. المتكلم القاص والمتكلم المقصوص

إن الثنائية: المتكلم القاص/المتكلم المقصوص تفيد بأنّ هناك تطابقا ظاهريا بين الراوي، والشخصية الأساسية في القصص المسرودة بضمير المتكلم، وهي قصص مستوحاة عادة من السيرة الذاتية، والمذكرات الشخصية، وكل ما يتعلق بالحياة الخاصة من تجارب، وخبرات، يعبر عنها فرد من الأفراد، وينسبها إلى نفسه.

والتطابق الظاهري بين المتكلمين يعني أيضا تماهي الراوي مع الشخصية التي ينقل أقوالها، وأفعالها، إذ هما في النهاية كائن واحد، ولا شك أنّ شخصية متحدثة تنقل الحكاية باستخدام ضمير المتكلم في ملفوظ الخطاب هي نفسها الراوي، إلاّ أن علم السرد يميز تمييزا واضحا بين ضمير متكلم يدل على المضطلع بالرواية في زمن حاضر، وضمير متكلم يدل على من كان شخصية، تعيش أحداث المغامرة في زمن ماض.

ويعتبر " سبيتزر " في طليعة الذين انتبهوا إلى هذا التفريق، وتبعه غيره في إنشاء ثنائية المتكلم قاصا/المتكلم مقصوصا.[1]

إنّ تشعب ضمير المتكلم إلى شقين – أحدهما يتبع الراوي، والآخر يتبع الشخصية – يطرح مسألة العلاقة بين زمن الرواية (القص)، وزمن المغامرة، إذ أنّ اختلافهما يؤدي إلى نشوء الازدواجية في ضمير المتكلم، نظرا لاستقرار فترة زمنية، تفصل زمن المغامرة عن زمن الرواية.

والتمييز بين المتكلمين يصح في أغلب الأحوال، ولو كان الراوي خياليا، فإذا لم تكن القصة راجعة إلى سيرة ذاتية، تقتبس منها بعض أحداثها الواقعية، فالأمر لا يختلف كثيرا؛ لأنّه مهما اتسمت القصة بالواقعية، فالراوي لا يتقدم فيها إلا بوصفه خياليا، وهذا يسري على جميع أنواع السرد.[2]

ونتيجة للفاصل الزمني بين المغامرة، والراوية فإنّ وجه الراوي في تمظهره مكلفا بالسرد لا يتطابق في حقيقة الأمر مع وجهه عند تمظهره شخصية، هي مدار السرد، ومحط الأنظار في تعقب أحداث، تتفاعل معها، واعتراض الفاصل الزمني بينهما لابد

---

[1] انظر
Tzvetan Todorov: Littérature et signification. Ed Larousse. Paris, 1967, pp 44-46.

[2] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 150.

أن تصاحبه تغيرات في المظهر، وفي كثير من درجات الإحساس، والوعي، والفكر، وتبعا لهذه التغيرات يقوم الادعاء بتباين ذات الراوي زمن القص عن ذاته زمن المغامرة.[1]

ويمكن القول بأنّ الراوي يوظف هذه التغيرات الناشئة في سرده بوصفه المتكلم القاص، ويتم له ذلك بطريقة شعورية، أو لاشعورية، حيث تظهر نتائج تدخله في آثار نظرته الجديدة، وما يتخللها من خبرة، وتجربة، يضيفهما إلى ما عايشه في ماضيه من أحداث.

ومن أمثلة تأثير المتكلم القاص على السرد تلك " النظريات " التي استخلصها الراوي عن الكسل، والخمول في قصة " لا شيء "، فالظاهر أنّه كونها لاحقا، وأنّها تعود إلى فترة زمنية، أعقبت موقعه شخصية مشاركة في المغامرة، تعاني شعورا بالعجز والتقاعس، وأمامها فائض من التنظير، يقابله غياب تصديق عملي، يثمنه عن طريق التطبيق الفعلي لتجربة إبداعية ناجحة، مهما كان شكلها: قصة، خاطرة، أو أي نوع من الكتابة المنسوبة إلى النقد:

" نويت كتابة خاطرة ما، أو شيئا عديم التصنيف، ولكن... بتعاسة ضفدع هرم، وكسول، مزقت الورقة، وتساءلت عن مصير رجل قصير مثلي:

- بأحلامي التي أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، ماذا عساني أفعل في غرفتي المؤثثة بالتبغ، والعناكب؟ لاشيء طبعا سوى التنظير؛ لاستبدال النجوم بجنة فسيحة تعج بالخواء، ولكن بالتثاؤب الجدلي يمكن أن أصبح نابغة العصر المدهش.

التثاؤب الجدلي اكتشفه مخبر الخيال الهش، وبقي سرا، كما اكتشف نظريات أخرى جديرة بالاحترام، والثناء:

الكسل قوام السلوك المستقيم، ومنقذ البشرية من الفناء، آخر ما اخترعته سيادتي الموقرة ذات ليلة، قمرها جثة قديمة محاطة بالكلاب، واللصوص، وصانعي الأمجاد الحليبية.

- أكيد أنّك أبله يا أنا.

- لا لست أبله، أبله " دوستويفسكي " شريف ".[2]

---

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 150.

[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لاشيء "، ص 95.

في هذا المقطع يلاحظ أنّ الأسطر الخمسة الأخيرة كلها من عمل المتكلم القاص، والمناجاة المعروضة في السطرين الأخيرين ماهي إلا انعكاس لذات حاضرة، تخاطب ذات غائبة، تتذكرها، وتحاول تقييم مسارها بعد بون زمني، يمتد حاجزا بينهما.

وما سماه المتكلم " نظريات " هو في الواقع مشاعر إحباط، تبلورت في الذهن، ثم أخذت طريقها تدريجيا إلى النضج؛ لتصير أفكارا مؤسسة، تنتظم في شكل استنتاجات ميالة إلى الفلسفة العبثية، والمفارقة الساخرة، وقد استخلصها الراوي بوصفه المتكلم القاص بعد مرحلة معينة، تلت معايشته الفشل في الكتابة، وعجزه عن تجسيد تنظيراته حولها عندما خاض تجربتها باعتباره شخصية، تمثل المتكلم المقصوص، وقد انطبعت هذه " النظريات" بما استقر لدى المتكلم القاص أخيرا من مزاج، ووعي، وثقافة اكتسبها على الأرجح بعد معاينته تجارب غيره، وتأثره بها، مثلما يظهر ذلك إطلاعه على روايات " دوستويفسكي"، وتقييمه لإحدى شخصياته (الأبله).

وفي قصة "الشغربية " تبرز تلك النظرة العالمة التي أسبغها المتكلم القاص على الواقع المتخيل للحياة في الوطن العربي، لتشمل جميع المستويات، وتظهر انسداد الوضع، وتفشي الفقر، والجهل، وتولي المسؤولية من لا يستحقها، وامتداد الآثار السلبية إلى الواقع النفسي بانتشار التشاؤم، وتنامي الشعور بالغربة، وانعدام القيمة، والاستسلام لظروف الواقع السائد، والرغبة في الموت، والانتحار.

ولعل الشعور المتأخر للراوي القاص باحتكام الأزمة، وانسياق الجميع للدوران في فلكها، والخضوع إلى سلبياتها هو ما دفع به إلى الجزم بحتميتها، والاعتراف بالجوانب الموروثة التي تكرسها، وتضمن استمرارها:

"... ليس بمقدور أحد إصلاح العطب، الخلل في السلالة كلها التي عقدت صفقة مع العوج العام...".[1]

ويلاحظ أن التقريرية سمة لهذه العبارة، يطغى عليها الميل إلى التعميم، والحكم، ويكادان يخرجانها من نسيج السرد إلى التدخل المباشر، لولا أنّها في سياق مقطع، ينقل مناجاة المتكلم المقصوص، لا يبدو نشوزها عنه واضحا.

وكذلك فكرة التخلف التي كونها عن العالم العربي بحديثه عن شخصين، لم يردا عليه التحية، واستفزهما منظر لافتة الانتحار على صدره:

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 59.

" ربما صعب عليهما بلاغي، ربما نفرا من منظري، ربما، أنا أكرههما، وسيظلان كابوسين مزعجين، يمشطان خصلتيهما، ويتجشآن، وفي سدرة وجودهما سيقتاتان من تراب القبور كدودتين نهمتين من العالم العربي، حيث المجاعة الفكرية، والأدبية، والسياسية ".[1]

إنّ وصف الحياة الفكرية، والأدبية، والسياسية في العالم العربي بالمجاعة موقف إيديولوجي، يتبناه المتكلم القاص بعد تجربة طويلة، قدرها بثلاثين سنة، وهو يعتبر استنتاجا شاملا؛ لأنّه يغطي مستويات عدة، خاض المتكلم المقصوص نشاطاته فيها، وعاش صعوبات الاحتكاك، والتكيف مع ثوابت، ومتغيرات بنياتها الاجتماعية، سواء في المستوى الفكري، أو الأدبي، أو السياسي، إلى الحد الذي جعله يسخر من عوز الإنسان، ويشبهه بالدودة في حقارتها، وتهافتها على الغذاء، ويتردد هذا التشبيه في القصة عدة مرات، ففي المستوى السياسي يتم الربط بين الإنسان، والدودة للتعبير عن جمع الإنسان بين الضعف، والقوة بالنظر إلى ضعف طبيعي، لم يمنعه من البحث عن السبل المؤدية للسيطرة، والتحكم في غيره:

" – لكن، أي سر جعل الخالق يضع الحكم بين يدي الإنسان؟ هذه الدودة المباطنة كيف اكتسبت الجاه، والسلطان؟ ".[2]

وفي المستوى الاجتماعي بأعبائه الاقتصادية الثقيلة، وعلاقاته الأسرية المتوترة، يكون الربط بين الإنسان، والدودة مؤشرا على صعوبة الوضع، وعدم ملاءمة الظروف لتحقيق حياة كريمة، وعلاقات إنسانية طبيعية، تسمح متانة روابطها بإيجاد فضاء للتواصل وتفادي سوء التفاهم، وصعوبة التكيف اللذين استشعرهما المتكلم المقصوص لحظة انصرافه لتنفيذ الانتحار بعد بطالة مزمنة:

" وتحت نظرات أبي المعاتبة، تدفقت خارج البيت كسكير يطرد من حانة، لم أقل له أف، ولم أنهره، بل قال لي، ونهر، كنت مهذبا جدا، ولم أجرؤ حتى على اتهامه بإنجابي هنا، في وقت لا يصلح لإنجاب دودة ".[3]

ويندرج تشبيه الشخصين في المثال السابق ضمن تعبير المتكلم القاص عن حرص الناس على تلبية حاجات مادية، وإعراضهم عن الاهتمام بتحصيل الجوانب الفكرية،

---

[1]السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 58.
[2] نفسه: ص 55.
[3] نفسه: ص 56.

والثقافية، لذلك فلفظة " المجاعات " تحمل دلالة الإشارة إلى التخلف الحضاري لمجتمع، لا يختلف ـ في نظر المتكلم القاص ـ عن تخلف كثير من المجتمعات الإفريقية، وتقصيرها في تحقيق اكتفائها الذاتي من الغذاء.

إنّ توجهات المتكلم القاص في تبرير إيديولوجيته، وحشده القرائن حول رؤية، فرضها على المتكلم المقصوص، قد أوشكت أن تحيد به عن التيمة الرئيسة، وهي سرد محاولة الانتحار، وما خلفته من نتائج، ويلاحظ أنّه يعمد إلى تمويه انحرافه بالسرد من خلال إدماج الحديث عن تيمة فرعية، تتمثل في إثارة مسألة شذوذ البلدة التي يسكنها عن المألوف، وتأثره بها لكونها مصدر آلامه، ومعاناته، وهذا ما جعله ينسب انزياحه عن الموضوع إليها؛ ليتخلص من مسؤولية التدخل المباشر، و يلتبس على القارئ التفريق بين صوت المتكلم القاص، وصوت المتكلم المقصوص:

" لا شك أنّي ابتعدت عن مشروعي، وخرجت على الموضوع، الاحتكاك بالبلدة مرض معد، البلدة كلها خارجة على الموضوع، حتى ديكنا فقد الذوق الفني، وأهمل وظيفته، أصبح ينهض على العاشرة، ويذهب إلى الملتقيات، والتجمعات؛ ليبحث عن أصله... ورغم أنّه مثلي بطال حقيقي، إلاّ أنّه يحب الهرج ".[1]

ومثل هذا الالتباس يفاجئ القارئ عند ظهور ضمير المخاطب بجوار ضمير المتكلم في السرد، والحوار، فيصعب حينئذ التأكد إن كان الصوت لمتكلم مقصوص يخاطب نفسه، أو هو لمتكلم قاص (الراوي) يخاطب القارئ، ويستدعي موافقته، وتصديقه، ورغم أنّ الجملة المحتوية على ضمير المخاطب توحي بالتدخل إلاّ أنّ طابعه يظل غير مباشر، فلا أقواس تؤكده، بالإضافة إلى أنّ الجملة تتوسط مقطعين، أحدهما سردي، والآخر حوار باطني مباشر (مناجاة)، يحدث التقارب بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطب:

"...الورقة على الصدر، وأنا أدخن، وأرتشف قهوة معتقة، لحظة شاعرية تنسيك نثريات المهرجين، وكنت أقول في سري: لو انفتحت أبواب السماء؛ سأطلب شيئا واحدا: ألاّ يمر عليّ أحد هؤلاء الأصدقاء المعاصرين الذين بعدد الأظافر ".[2]

وتظهر تدخلات الراوي كمتكلم قاص أيضا في قصة " مذكرات الحائط القديم " تتجلى بشكل غير مباشر في درجات إدراك، تكونت عن ذكريات طفولة، سردها الراوي

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " الشغربية "، ص 58.
[2] نفسه: ص 59.

عند بلوغه ثلاثين سنة من العمر، يسترجع بها أحداث متكلم مقصوص، هو نفسه ذات الراوي، لما كان عمره لا يتجاوز سبع سنوات، ويتجلى الفرق بين ذاتي الراوي في مستوى الوعي والإدراك البارزين في القصة، إذ لا يمكن لطفل صغير أن يحيط فهما بتلك الظواهر والسلوكات التي رآها، وعاش تفاصيلها رفقة جده، وجدته، كأن يتوغل إلى باطن جدته، يستكشف أعماقها، ويقف على عفويتها، وطهارة نفسها من خلال تصرفاتها؛ لأنها إدراكات عميقة، فهمت لاحقا، فأضافها المتكلم القاص، وراكمها حول ذكريات طفولته:

" بتأثر كانت تحكي، وظللت أراقب زخات الألم التي تجتاح تقاسيمها الهادئة، وما استطعت أن أشيل عنها ذلك الإحساس الذي قاسمني حبها ".[1]

وكذلك المقطع التالي:

" بألم كانت تحكي، وبمهارة أيضا، عينان أسطوريتان، وروح باسقة كالصفصاف تحبك المواويل، وتكسو الحياة الباردة نكهة، وللقرية البوار تمنح معنى ".[2]

والأمثلة كثيرة في هذه القصة[3]، يتعذر الإلمام بها جميعا للاستدلال على إضافات المتكلم القاص، وتعالي نظرته العميقة على نظرة المتكلم المقصوص القاصرة في مراحل الطفولة، وأعوامها الأولى عن إدراك ذاتها، وفهم أجوائها، ورقعة الخيال الطليق الذي يلف عالمها السحري، مثلما يعبر عنه المتكلم القاص في هذا المثال:

"...وكما يسخر الجلاد من الضحية سخرت، في جهنم وضعت الكذابين، والقتلة، إلى جنتي الخاصة أدخلت هارون، والقديسين، وجدتي؛ أما جدي، وإلهه المتشدد فقد أحلتهما على مجلس تأديبي، كونه خيالي، خيال الطفولة الرائع، وما أدركت أنّي أترمد، وأنّ دبيب الكدر يزحف نحو عافيتي العزلاء؛ ليقضي على نزوات الصبا الممتعة أبدا ".[4]

إنّ هذه التدخلات تبقى غير مباشرة نظرا لعدم استقلالها بنص واضح يميزها، إلاّ أنّ القارئ بإمكانه التوصل إلى تحديدها في الخطاب، وتعقب الإضافات التي تزيدها في مادته، ولاشك أنّ المتكلم القاص، وهو شاب في مقتبل العمر، قد صار يملك رصيدا غنيا من الوعي، الفكر، والثقافة، يخوله حق الترفع عن ذات ماضية، يحدد ملامحها المتكلم

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم"، ص 54.
[2] نفسه: ص 49.
[3] نفسه: انظر الصفحات 48، 50، 51، 56.
[4] نفسه: ص 55.

المقصوص في زمن الطفولة، ولهذا السبب لا تكون المادة المروية في خطاب القصة مطابقة لوعي الراوي عندما كان صبيا زمن المغامرة، وإنما تظل محكومة بنظرته بعد تقدمه في السن، متأثرة بوعيه، وهويته زمن القص، وبمعنى آخر فإنّ استذكار الماضي، ورؤيته، يتشكلان بما استقر لدى الراوي من ثقافة، ووعي، وخبرة في الحياة، وهي كلها صفات، ومكاسب مرتفعة الدرجات، لم تتوفر له في صباه.

وهذه التدخلات غير المباشرة تحدث انزياحا نصانيا مهما، لا يطال رؤية الشخصية، وصورتها في المادة المروية فحسب، " وإنما يمس حتى اللغة، والأسلوب أيضا "[1]

ويكفي القارئ علما أن يعرف أنّ لغة الخطاب، وأسلوبه في هذه القصة، أو غيرها من قصص الترجمة الذاتية، يعودان إلى الراوي في مرحلة عمر معينة، بلغها عند قيامه بالقص، وهو يعوض بهما لغة الصبي، وأسلوبه القاصرين عن بلوغ مستوى النضج والجودة المطلوب؛ للتعبير عن أدق المشاعر، وأعمق الأفكار التي لم يستطع فهمها في طفولته بخصوص عيشه في كنف جدته، واستمتاعه بحكاياتها الخرافية العجيبة، ومنها حكاية " قارون وهارون " التي استخلص من مغزاها عبرة جليلة، ربطها في زمن القص بحكايته مع صديق، تنكر لعشرته، وأوجد بين الحكايتين صلات قرابة في وحدة الشعور بالخيانة، والغدر، وقدرة الإنسان على استشعار ذلك سواء كان طفلا قليل الخبرة، أو شابا مثقفا، يحوز نصيبا وافرا من العلم، والتجربة، إلاّ أنّ هذه الوحدة في الشعور لا تمنع من اختلاف المتكلم القاص عن المتكلم المقصوص، وتباعدهما فكريا، ووجدانيا، وماديا، واجتماعيا بفعل الزمن الفاصل بينهما، ولابد لهذه الفروق أن تنعكس بشكل، أو بآخر على لغة المتكلم القاص، وأسلوبه.

2.3. التحليل السردي ومستويات السرد

استخدم " كوهن " مصطلح التحليل السردي (Analyse narrative) للدلالة على نوع من القص النفسي، يكون فيه باطن الشخصية نقطة انطلاق للحديث عن العواطف، والأفكار، والطباع بشكل مطلق، يبقيه بعيدا عن رصد حركة باطنية متميزة، تعيشها شخصية معينة في وضعها الخاص، وهو ما يجعل التحليل السردي يتجه

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 151.

إلــى التعمـيم، والطــرح النظــري فــي معالجتــه المجــردة لأصــناف الطبــاع، والعواطــف الإنسانية.[1]

وفي قصص " السعيد بوطـاجين " تحضر أمثلة، تحقق مواصفات التحليل السـردي، وهي تتعلق أيضا بالثنائية: المتكلم القاص/المتكلم المقصـوص، وتدور علـى الأغلب حول أزمـة الوجود الإنسـاني، وقضـية تحقيق الـذات للتـوازن فـي المجتمـع، يتمـازج فيهـا صـوتا المتكلمين، ويبـرز صـوت المتكلم القـاص ميـالا إلـى تحليل شخصـية المتكلم المقصـوص، وفرض تراكيب ذات دلالة تعميمية، يصور بها ما يختلج داخلهـا من انفعـالات، وهواجس، إذ يسـتغل وظيفـة المراقبـة التـي يملكهـا، ويعطـي لنفسـه حريـة واسـعة، يـدير بهـا خطابـه القصصـي، وخطـاب الشخصية، ويتصرف فيهما[2] في مثل هذه الحـالات.

إنّ التراكيـب المسـتخدمة مـن طـرف المـتكلم القـاص فـي التحليـل السـردي لا تعتبـر خارجــة عــن زمــن القــص، رغــم طابعهــا النظــري، لكنهــا توصــف بخروجهــا عــن زمــن المغامرة؛ لأنّها زيادة في الخطـاب، لا تضمن للمتكلم خصوصية شيء من أشيائه النفسية.

ومثـل هـذا الخـروج يوضـحه بـروز صـوت المـتكلم فجـأة، يعلـق حديثـه عـن المـتكلم المقصــوص؛ ليقدم للقـارئ تلـك العبـرة التـي حشـدها مواسـاة لنفسـه، تتمثـل قاسـما مشـتركا بين كثير من النـاس، وشعورا عامـا يخـامر بلذتـه أي مبـدع، خـاض تجربـة الكتابـة، وتـذوق طعمهــا، وإذا كــان المــتكلم المقصــوص قــد عــاش شــعورا ممــاثلا، فلــيس مــن الضــروري أن يكـون مطابقـا لشـعور الآخـرين، والأجـدر أن يكـون مختلفـا بمـا يصـاحبه مـن مميـزات نفسية، وقدرات ذاتية على التفاعل، والتقبل، والاستجابة، ومع ذلك فالراوي يقدمه في شكله الخام مقيدا بتطابق الانفعال الإنساني العام في صدوره، وتماثل المواقف الباعثة عليه:

" وع...وع...وع

عاليا صعد بكاء ذلك الخبيث، وأفسد جو الخلق، أمه لحظـة ولادتـه أملت أن يصبح مثـل جارهـا، مثقـف مثلـي، أمـا أنـا فرفضـت، وتمنيـت أن يكـون رياضـيا فـي منتخـب مـا، وبعد إلحـاح جنـوني وافقت علـى انضـمامه إلـى حزبـي العظـيم: حـزب التسـكع، والتثـاؤب الجدلي، الحزب الوحيد الجدير بالتقديس، والطاعة.

- أنا أتسكع، وأثناء ب إذن أنا موجود، أنا ديكارت العصر المدهش.

---

[1] انظر
Dorrit Cohn: La transparence intérieure. Op, cit, p 28.

[2] انظر جاب لينتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، ص 85.

تذكرت حزبي، وفرحت، أغرقت الغرفة في قهقهة طويلة، أزعجت جمهوري التعيس المكون من الجوارب، والدخان، وملح السنين العجاف، ربما حصل لكم ذلك، وتلذذتم، أن يجد المرء نفسه متواحدا قصد الإبداع أمر رائع، ومشرف، غير أنّ أزمتي هي أزمة وثنية، أزمة شخص منكوب يبحث عن نفسه في رقعة أبوابها موصدة ".[1]

إنّ تمعن العبارات الأخيرة انطلاقا من إشراك القراء في الجملة " ربما حدث لكم ذلك، وتلذذتم " يكشف سلبيتها، وتخليها التام عن قص حركة باطنية لمتكلم مقصوص، يمر بتجربة فردية في الكتابة، ويصارع بين الفشل، والإصرار على إنجاحها، وهي حالة حية لانفعال ذاتي، يتغير من شخص لآخر، ويتطلب لغة مناسبة، ونوعية كذلك لنقله.

إنّ افتقاد العبارات السابقة إلى خصوصية النقل القصصي للمشاعر، والتجارب يصرفها إلى تحليل " موصوم بالتعميم، والإطلاق لما فيه من قابلية انطباق على الإنسان عامة ".[2]

فالراوي يبدو فيها، وكأنه في مؤانسة، يعرض فيها بعض تجاربه الماضية، ويبرهن على واقعية أفكاره، وأحاسيسه، ويزكي وقوعها في نطاق المألوف، والمعتاد بواسطة استجداء تعاطف المخاطبين، وطلب تأييدهم، وفي ذلك دعوة ضمنية إلى الموافقة، والتصديق بحجة تطابق الطباع البشرية، وتماثل المشاعر في حالات المرور بنفس المواقف، والتجارب.

إنّ مجرد التوجه إلى القراء، ومناداتهم، يعتبر تعليقا للسرد، وعملا على إبطاء وتيرته، علاوة على أنّ العبارات بحد ذاتها غير سردية الطابع؛ لأنّها لا تساهم في نمو حدث نفسي، أو حركة شعورية متميزة، وتبقى سطحية التناول، بعيدة عن تعمق الذات البشرية، واستكشاف أمورها النفسية المتفردة، وبسبب عموميتها المفرطة، فإنها تصنف تحليلا سرديا، يكون مداره منحصرا في التعميم، والشمولية، ينأى عن تقنيات الشفافية الباطنية، وتسخر مادته للإحاطة بطباع، ومشاعر، تتعلق بالنفس البشرية مطلقا؛ إذا فهم من الضمير " لكم " كل القراء على اختلاف مستوياتهم، أو تلك التي ترتبط بنفسية فئة إنسانية محددة؛ إذا انعكس الضمير " لكم " على القراء المبدعين من كتاب، وشعراء.

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لاشيء"، ص 110.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 243.

ويعثر على مثال مشابه في قصة " لاشيء "، يخضع إلى نفس النسق المتبع في طريقة التحليل السردي، إذ يشرع المتكلم القاص في سرد حدث، عاشه المتكلم المقصوص، وبدلا من تعميقه، ورصد الانفعال النفسي الصادر أثناء القيام به، أو بعد معاناته، سرعان ما يعدل عنه مباشرة إلى طرح نظري، يسري على معظم الناس، ولا يبلور شيئا من خصوصية التجربة عند المتكلم المقصوص:

" بحركة آلية سحبت ورقة، ورحت أكرر التجربة الشاقة، ربما حدث لكم ذلك، وتقهقرتم، الذين لا يحاولون، لا يرتكبون الأخطاء، ولا يجعلون الضفادع نقادا غير محترمين جدا ".[1]

وخلاصة القول تتجلى في أنّ سلبية التحليل السردي، وعجزه عن ارتياد باطن الشخصية القصصية، لإبراز حالة نفسية منفردة، لا يعدماه الأثر الفعال في إنتاج الدلالة، وتوجيه انزياحها من خلال عملية تمرير ساخرة لإيديولوجية مستهدفة، يبحث لهاعن الموضوعية في التطلع إلى التعميم، والإطلاق باستخدام النظر، والفحص، والتحليل الذي " قد يتسم بالكثير من البرودة، والحياد، وقد تكون فيه سلطة الراوي أساسية ".[2]

ولاشك أنّ التزام الحياد محاولة لوضع اليد على قواسم إنسانية مشتركة، تجتمع في الشعور، والإدراك، يهدف الراوي إلى استعمال تقاطعاتها في تشديد الحكم بصعوبة تجربة معينة، واستبطان السخرية من كل المتطاولين عليها من متطفلين، وأدعياء، يستسهلون القيام بها، مثلما يؤكد الراوي ذلك في حديثه عن تجربة الكتابة، والإبداع.

أما ما يخص علاقة التدخلات غير المباشرة بمستويات القصة الأخرى، فيلاحظ أنّ الراوي لا يحرص على تلك الإضافات من زيادة في الوعي، أو تحليلات عامة إلاّ لأنّه " كثيرا ما يتحول ذلك إلى معرض لأفكار الكاتب ".[3]

وإذا رجع القارئ إلى عبارات التحليل السردي السابقة، وجد فيها من الإيجاز والتركيز، والكلمات المفتاحية (الإبداع، أزمتي، التجربة الشاقة، أخطاء، نقادا..) ما يجعلها صالحة لأن تكون خلاصة قصيرة لقصة " لاشيء " برمتها، رغم ما يميزها من طول مفرط (23 صفحة).

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لاشيء"، ص 106.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 247.
[3] نفسه: ص 244.

ويجب التذكير بأنّ التحليل السردي لا ينقص من قصة " لاشيء " لأنّه ليس كل شيء فيها، إنّه يتواجد مغمورا داخل مجموعات كثيفة من الخطابات المباشرة الموضوعة لنقل باطن الشخصية، واستخراج سماتها، وانفعالاتها النفسية باستخدام الحوار الباطني المباشر، والحوار الباطني غير المباشر، وتحتفظ عبارات التحليل السردي لنفسها بخاصة إعطاء لمحة فكرية خاطفة عن مواقف، وصورة مؤلف مجرد، يقف مستترا وراء الراوي، حيث تثبت تطابق آرائهما حول أزمة في النقد، والإبداع الأدبيين، توحي إلى انتشارها الوبائي الرمزية النابعة من لفظة " الطاعون ".[1]

ويستدل على المؤلف المجرد في صورة مبدع، له دراية واسعة بطرائق الكتابة، وأسماء المبدعين، والنقاد، وهو يتظاهر بالخلط بينهم، ويوعز إلى الراوي بذلك، ويدفعه إلى استخدام نسق التعويض التركيبي في المستوى المورفولوجي لإحداث الانزياح في بنية الأسماء،[2] إمعانا في السخرية من الوضع المنحط الذي صار عليه الواقع الأدبي إبداعا ونقدا:

"...أنا ما أحببت التطبيل، والتزمير، وعياط القرود، والنائحات المحترفات، الكتابة هي الكتابة، والجنون هو الجنون، لا، النقد ركن من أركان الجنون، لا، الجنون ركن من أركان النقد، لا، الكتابة عملية ولادة، تتغذى بالدم، هنري ميللر معتوه، لوكاتش، ريكاردو، أنا نعم أنا، حتى كتاب الروايات كذلك: جاك لندن، فوكنر، كاتب ياسين، غابريال غارسيا قدور، فرحات سوفوكليس، هوميروس محمد، وربما بعض الشعراء من نوع عبد الله رامبو، والمتنبي ".[3]

في حين يبقى المؤلف الحقيقي " السعيد بوطاجين" موجودا في الظل خارج النص، يشاطر المستويين: الراوي، والمؤلف المجرد آراءهما، ومواقفهما الناقمة على انحسار الفنون الأدبية، وضياع تقاليد النقد الموضوعي، لكن بعض القرائن النصية تفضح وجوده في المقطع التالي:

" السيد: ر. ب. أرسل عملا أدبيا عنوانه " التفكك "، الرواية دون المستوى الفني، إضافة إلى تعامله مع جمل تتنافى، وشخصيتنا ".[4]

---

[1] انظر السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لاشيء "، ص 112-117.
[2] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 76.
[3] السعيد بوطاجين: المصدر السابق، ص 113- 114.
[4] نفسه: ص 117.

وتنتهي القصة دون أن يعرف الراوي، أوالمؤلف المجرد شيئا عن صاحب رواية " التفكك " باستثناء الحرفين الأولين من اسمه، ولقبه، فلا يبقى إلاّ المؤلف الحقيقي مسؤولا عن صورة النقص الناشئة عن الانزياح المورفولوجي في اسم رشيد بوجدرة[1] ، خلفها عمدا عند كتابته القصة، وتحويلها مع غيرها إلى أثر أدبي.

ورغم أنّ مجال النظرية السردية يقصي المؤلف الحقيقي، ويقر المؤلف المفترض بدلا منه، إلاّ أنّ " جنيت " يشترط توفر دليل فيما وراء الراوي -ولو خارج القصة - يتضمن قرائن جزئية، أو كلية، إذا أسلمت إلى أنّ النص السردي كغيره من النصوص يعكس فكرة معينة عن المؤلف الحقيقي، فإنّها تدل حينئذ على واقعة بديهية، لامناص من إقرارها، والمطالبة بها.[2]

ولما كانت الفكرة المكونة عنه تدور حول أزمة كاتب، يحاول شق طريقه في بيئة نقدية متحجرة، تعاني من سلطة الجهل، والأحكام المعيارية الجاهزة، فإنّ افتضاح الكاتب الحقيقي يوفره دليل اختصاره اسم، ولقب الروائي رشيد بوجدرة، يدعمه انحسار علم الراوي فجأة في معرفة واقع الذات البشرية، وتغيراتها النفسية المستمرة.

ومن بين الأدلة على تورط المؤلف الحقيقي عدم احتفاظه بوجوده خارج النص، وظهور لقبه صريحا في قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، وقيام الراوي بتركيبه مع لقب آخر (بوطاجين جحش الله) لتمويهه بالإحالة على ذات متخيلة أخرى من جهة، وتعبيرا عن تواضع، وسخرية عميقين، يشيران إلى تبلد حسه، وفكره أثناء سماعه خطبة مدير المعهد من جهة أخرى، وقد ساق الراوي اللقب ضمن قص نفسي كدر، قوامه خليط يقص بعض ما شهده الباطن النفسي، ويضم تحليلا لبعض جوانب شخصية المؤلف الحقيقي، أخضعت هي الأخرى للفحص، والوصف الذي يطلق عليه وصف الراوي العليم (Description omnisciente).[3]

والمقطع التالي يوضح هذا القص النفسي:

[1] انظر للتوسع هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 76.
[2] انظر جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 192.
[3] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 246.

"...فبعد أن اختلطت عليّ المفاهيم، لزمت الحياد، ما عدت أستوعب مثقال ذرة، حتى حمارنا العبقري الذي أسميته بوطاجين جحش الله على وزن عبد الله اعترافا بذكائه، فقد الصواب، وتاه، وفي الأخير جن، وراح يدعي النبوة، لكنه ظل متواضعا، وشجعته".[1]

والراوي العليم في قصة " السيد صفر فاصل خمسة " تتراجع معرفته أيضا بنفس الطريقة المسجلة في قصة " لاشيء "، فيضطر، وهو يضع اللبنة الأخيرة لحكايته إلى الإحالة على شخصية المؤلف الحقيقي معترفا بمشاركته في المغامرة، وكونه المصدر الأول في التزود بالمعلومات، والأخبار التي ينقلها الراوي، ويتناولها بالسرد، والتعليق:

"...وبعد ساعات من الجلوس، والسماع، تقرر تأجيل الاجتماع إلى يوم مضى، قيل أنّه سينعقد في الغابة، والعهدة على القائل جحش الله الذي لا يؤمن أبدا ".[2]

ويقوم من هذه القرائن النصية دليل، يدفع إلى الاعتقاد بأنّ المؤلف المفترض باعتباره فكرة، يكونها القراء عن منشئ النص، هو نفسه المؤلف الحقيقي، والراوي، تجمع بينهم القصة التي تصنف ضمن أعمال الترجمة الذاتية، ويتضح أيضا أنّ ضمير الغائب في القص النفسي الكدر مرجعيته ضمير المتكلم في دلالته المزدوجة على المتكلم القاص، والمتكلم المقصوص.

وعموما فإنّ التداخل بين هذين المتكلمين يهيمن على أغلب قصص " السعيد بوطاجين " المسرودة بضمير المتكلم، وبالأخص تلك التي تستند على بعض أجزاء السيرة الذاتية، ومنها قصص: " السيد صفر فاصل خمسة "، " جمعة شاعر محلي "، " الشغربية "، " اعترافات راوية غير مهذب "، " لاشيء " و" مذكرات الحائط القديم "، كما يمكن اعتبار القصص المسرودة بضمير المخاطب تابعة لهذا التداخل، ومنها قصة " تفاحة للسيد البوهيمي " حيث يكون ضمير المخاطب دالا على مرجعية، تعود إلى ضمير المتكلم.

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، ص 20.
[2] نفسه: ص 22.

إن إعادة النظر في نصوص " السعيد بوطاجين" القصصية تكشف بوضوح غزارة التدخلات، وتنوعها، إذ تظهر إما بشكل مباشر في صورة تعليق للسرد، يقطع تسلسل الأحداث، ويضيف مادة لغوية خارجة عن متابعتها في عالم المغامرة، تدور حول مجرياتها بإيراد استفهام، أو تفسير، أو تعليق في شكل تعقيب واستدراك، أو غير ذلك من الأغراض التواصلية، أو تظهر أيضا في شكل نظرة متعالمة، يصبغها السرد على الأحداث، حيث يكون هذا التدخل تابعا للسرد من الناحية الزمنية، إلا أنه يضيف قيما نوعية للأفكار والنظر إلى الأشياء والمفاهيم من طرف شخصية، امتلكتها بعد مرحلة لاحقة، تتلو معايشة المغامرة، مما يجعل أنسجة من السرد تحمل مواصفات التدخل غير المباشر، وخاصة عند استخدام الثنائية:المتكلم القاص/ المتكلم المقصوص، في حكاية، تتبع"المذكرات الشخصية"، حيث يشهد السرد بضمير المتكلم كثيرا من عمليات التحليل السردي، حيث يبدأ الراوي بسرد حدث عاشه سابقا، وبدل رصد الانفعال الصادر عنها لحظة القيام به، ومعاناته، سرعان ما يعدل عنه إلى طرح نظري، يسري على كل الناس، والأمثلة الموجودة في قصة " لا شيء" خير ما يستدل به، وتقابلها الأمثلة الموجودة في قصة "الشغربية".

أما من جهة الأغراض التواصلية والمضامين التي تحملها صور التدخلات المباشرة، فيلاحظ انخراطها جميعا في نماذج الصور التداولية؛ لأنها تعتبر انزياحا بالقياس إلى معيار تواصل لساني، يصنفها في نسق من "أشباه ـ أفعال الكلام" (Ohmann) التي تعتبر أشكالا صورية للتواصل، تنتمي إلى " نحو ثان" للتواصل، قادر على توليد جميع الصور التداولية[1]، فالتدخلات الحاملة للاستفهام تقدمه باعتباره شبه سؤال، والتي تحمل التفسير تقدمه باعتباره شبه تعريف، وكذا التعقيب والاستدراك بوصفهما شبه تكملة، أو تتمة، أما من جهة الأسلوب، فإن التدخلات تتبع أسلوب الخطاب(Discours) [2]، يوظفها الراوي كتعبير منه عن رأي، أو مناقشة، أو شرح، وتصلح بنسبة كبيرة لتطبيق نظرية فاينريش حول أسلوب الخطاب(Discours) وأسلوب الرواية(Histoire).

---

[1] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 99-100

[2] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 219

ففي التدخلات المباشرة المتميزة بتعليق السرد، يسود أسلوب الخطاب، وتظهر في الاستفهام تلك الجمل الاسمية المصدرة بضمير الجمع المخاطب، يوسع بها الراوي دائرة الجدل، والنقاش، وقد تتقدمها " هل" لطلب تصديق يزكيه المتلقي، أو تتقدمها " لا " النافية عند الجزم بغياب العلم بشيء معين، إذا كانت الجملة فعلية؛ أما إذا وردت اسمية، فهي للاحتجاج، والتقرير بنفي الجنس مطلقا.

وعند التفسير تظهر العلامة" أي"، تتصدر الشرح المستهدف، أو تظهر الجمل الاسمية مشفوعة بالنداء، تجلب انتباه السامع إلى شيء، يراد تفسيره، أو تعريفه بعد أن يسبق اسم هذا الأخير أول الجمل.

وفي حالة التدخلات غير المباشرة، يشهد السرد بضمير المتكلم والقص النفسي اختلاط أسلوب الرواية بأسلوب الخطاب، فالسرد يعرض المتكلم المقصوص، ويسيطر عليه أسلوب الرواية، وفعله السائد هو الماضي، ويكون مصحوبا بسرد آخر يتخلله، ويدور دائما حول المتكلم المقصوص، لكنه يخضع لسلطة المتكلم القاص، حيث يسود فيه أسلوب الخطاب، ويفسح فيه المجال لسيطرة الفعل المضارع، والجمل الاسمية التي تخدم الشرح، والتفصيل، ويكون الأمر نفسه في القص النفسي؛ عندما يخامره نوع من التحليل السردي، يسوقه المتكلم القاص بين الحين، والآخر، ويعالج به مشاعر المتكلم المقصوص، وأحاسيسه بضرب من التشخيص، والفحص العام، يشارف به حدود الموضوعية التي يبحث عنها، ويحاول إقناع القارئ بها.

الفصل الثاني:
صور التعويض في التهجين

تمهيد

ذكر" بليث"، عند تعرضه إلى صور التعويض النصانية (الميتا نص)، إشارات خفيفة عنها، لم تتجاوز حدود الأمثلة التي قدمها، فجعل منها " التمثيل، وصيغته النصية هي المثل الديني (Parabole)، والكناية عن صفة، وصورتها النصية هي اللغز (Devinette)."[1]

ويلاحظ على تصنيفه أنّه يداخل بين الانزياحات الدلالية، والانزياحات النصانية؛ لأنّه عمد إلى وضع الكناية: الكناية عن موصوف، أو صفة، ضمن الصور الدلالية، بقوله: " سندعو الكناية النصانية كناية عن موصوف (Périphrase)"[2]، مع أنّها تختلف في مستواها عن صور مستوى التعويض النصاني الذي تنتمي إليه طائفة الصور النصانية، تعامل كانزياحات " تحدد بنية ترتيب النصوص "[3]، وتمس أجزاء كبيرة منها، تفوق عادة أطر الجملة الواحدة.

ويذهب " بليث " في وصفه للكناية مشيرا إلى استعمالها في التعبير عن ظواهر أسلوبية غامضة، وغير محددة، وعند تحليله لمفهوم الكناية عن موصوف، فإنه يقر تعويض مفهم أصغر (مورفولوجي مثلا) بمفهم أكبر منه، حيث يكون لكل مفهم معانمه الخاصة المقابلة لمعانم الآخر:

المفهم الأكبر يحمل معانم: [+ خاص]، [+ عرضي]، و[+ أثر].

والمفهم الأصغر يحمل معانم: [+ عام]، [+ جوهري]، و [+ سبب][4].

ويكاد تحديد "بليث" للكناية عن موصوف يتطابق مع مفهومها في البلاغة العربية، و"السكاكي" يقرّ في تعريف الكناية التي يطلب بها نفس الموصوف بأنّها" في هذا القسم تقرب تارة، وتبعد أخرى، فالقريبة هي أن يتفق في صفة من الصفات اختصاص بموصوف معين عارض، فتذكرها متوصلا بها إلى ذلك الموصوف، مثل أن تقول: جاء المضياف، وتريد زيدا لعارض اختصاص للمضياف بزيد، والبعيدة هي أن تتكلف اختصاصها، بأن تضم إلى لازم آخر، وآخر، فتلفق مجموعا وصفيا مانعا عن دخول كل ما عداه مقصودك فيه، مثل أن تقول في الكناية عن إنسان: حي، مستوي القامة، عريض الأظافر "[5].

---

[1] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص 98.
[2] نفسه: ص 93.
[3] نفسه: ص99.
[4] نفسه: ص 93- 94.
[5] السكاكي: مفتاح العلوم، ص 404.

وإذا كان تصنيف " بليث " مقبولا من الناحية النظرية، فإنّه يمثل حالة خاصة من صور التعويض النصاني، يتم فيها استبدال لفظة واحدة (الموصوف أو الصفة) بسلسلة طويلة من الملفوظات في حال تلفيق مجموع وصفي، أو مجموعة قليلة من الملفوظات لتركيب الكناية القريبة عن الموصوف، إذ أنّ لفظة واحدة لا يطمأن إلى تحقيقها مفهوم النص؛ إذا أخذت تسمية " المستوى النصاني " في الاعتبار.

وحرصا على الفصل بين الصور الدلالية، والصور النصانية، فإنه يستحسن العدول عن نموذج " بليث " في الأخذ بالمثل الديني، أو الكناية عن صفة، أو موصوف في دراسة الصور النصانية؛ ليعوض الجميع بنموذجين آخرين، يكون " ميخائيل باختين " أول من تناولهما بالبحث، والتنظير، دون أن يصنفهما ضمن صور التعويض النصاني، ويتعلق الأمر بالتهجين (Hybridation)، والأسلبة (Stylisation)، حيث يمثل كل منهما صورة حية من حوارية اللغات داخل الخطاب.

لقد كان " باختين " مشغولا بالبحث عن المتكلم في الرواية، لذلك تراه يخصص فصلا كاملا في كتابه " جمالية الرواية ونظريتها " للحديث عنه؛ جاعلا من موضوع الحوارية قطبا أساسيا في الفصل، و" باختين " يعالج مسألة الأصوات في الرواية من منطلق تفريقه بين المتكلم والكاتب، فهو يعتبر كل شخصية متكلما؛ إذا كان لها صوتها الخاص في الرواية، فلا يصير الكاتب حينئذ إلاّ أحد الأصوات المعبرة عن نفسها فيها، وقد اهتم " باختين " بتعدد الأصوات، فركز جهوده على الروايات الديالوجية (الحوارية)، مميزا بينها، وبين الروايات المونولوجية التي ينفرد فيها صوت واحد بنقل أحداث العالم المعبر عنه.

وقد توصل " باختين " إلى ثلاثة أشكال، تتبلور فيها حوارية القصة، وهي:

1- التهجين (hybridation).

2- الأسلبة: (Stylisation).

3- الحوار الخالص: ويمثل تداول الكلام بين طرفين مستقلين.[1]

والأشكال الثلاثة يصنفها " باختين " كنماذج، تعتمد عليها الرواية لخلق الحوارية داخلها؛ لأنها تسمو كلها إلى إيجاد ما يعرف عنده بـ " صور اللغة ": وهي صور مركبة خليطة في نظره، مادامت الرواية لا تنطق بلغة واحدة، وتتخذ تعدد الأصوات أساسا تنهض

[1] انظر
Mikhaïl Bakhtine: Esthétique & théorie du roman. Gallimard, 1978, pp 175-176.

عليه دعائمها، فيتأتى من اجتماع اللغات، وتداخلها في الرواية أن: " تخلق هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا، هو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها".[1]

ومن فكرة تعدد اللغات في الرواية تنحدر فكرة أخرى، تجنح إلى تصنيف الشكلين الأولين:التهجين، والأسلبة ضمن صور التعويض النصاني، مع الأخذ في الاعتبار بأنّ في كل شكل منهما تتواجد لغتان، إحداهما مضمرة، والأخرى ظاهرة، يتصارع فيها شكلان من أشكال الوعي على البروز، واحتلال الواجهة، كما أنّ لكل لغة أسلوبها الذي تؤدي به مقاصدها، فتكون المحصلة تداخل أسلوبين لغويين، تفصل بينهما فوارق اجتماعية، ثقافية، أو تاريخية، وعند متابعة سرد الأقوال، والأعمال في القصة، يشعر القارئ بهذا التعدد، والتداخل، إذ أنّ " كلام الراوي - لا الكاتب- لا يمكن أن يشكل أسلوبا واحدا، يعبر عن فردية فكرية، ولكنه خليط من الأساليب "[2].

ومن غير شك، فإنّ تداخل لغتين، في التهجين، والأسلبة، يثير مسألة التواجد الجسدي لكل لغة منهما، ومن البديهي كذلك أنّ اللغة الحاضرة يكون نصها ملموسا، وموجودا، ينوب عن النص الغائب الخاص باللغة المضمرة، يستدل على تعويض هذا الأخير بفضل وعيه الحاضر، وعدد من العلامات النصية المرتبطة به، يتم بمعيتها نقل اللغة الحاضرة، وتجسيد نصها.

وبمعنى آخر، فإنّ اللغة المضمرة تعوضها اللغة الحاضرة، لذلك تنسحب من مجال الظهور، والتجسد تاركة وراءها إشارات تحيل عليها، وتدل على مفعولها الخفي، وتبعا لعملية النقل، يدرس نص اللغة الحاضرة في ضوء وعي اللغة المضمرة؛ لأنه الوعي الذي يتحكم في التوجيه، ويبقى محمولا على النص الظاهر بما يحتفظ به من تأثير، وعلامات دالة على وجوده، وغياب جسده اللغوي المستقل في الوقت ذاته.

وعلى الرغم من تفريق " باختين " بين أشكال الحوارية في الرواية؛ إلاّ أنّه يعترف بالتداخل بين التهجين، والأسلبة، ويقرّ بتواجد تنويعات، وحالات مختلطة، يتحول فيها أحدهما إلى الآخر، فيدمج الوعي اللساني المؤسلب مادته الموضوعية، واللسانية داخل اللغة المؤسلبة، " فلا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنويع، غالبا ما يصبح تهجينا. "[3]

---

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 84.
[2] نفسه: ص84
[3] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ترجمة د. محمد برادة، مجلة فصول، عدد 2، ص 116.

ولذلك فإن " باختين" يعطي للتهجين أولوية كبيرة على الشكلين الآخرين، وهو يبالغ في الاهتمام به، و يكاد معه أن يحصر الرواية في هذا النمط وحده، " فكل رواية- في كليتها من وجهة نظر اللغة، والوعي اللساني المستثمرين فيها- هي تهجين".[1]

ويذهب " باختين " إلى تعريف التهجين بأنّه: " المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ (Enoncé) واحد، فهو اجتماع في متن هذا الملفوظ بين وعيين منفصلين بحقبة زمنية، أو بتباين اجتماعي، أو منفصلين بهما معا ".[2]

ويقسم " باختين " التهجين إلى نوعين هما:

- التهجين اللاإرادي: وهو تهجين ناتج من تفاعل اللغات المستعملة بطريقة عفوية، يتم في كلام الناس أثناء التواصل اليومي، فتتبادل اللهجات، واللغات تأثيراتهما بفعل تطور اللغة عبر الزمن داخل الحقل الاجتماعي الواحد، وهذا النوع يتميز بالخلو من الأبعاد الجمالية، ويخضع إلى التقليد، والتداول.
- التهجين الإرادي: وهو المعني بالبحث؛ لأنّه يتميز بالقصدية، وفيه يعمد الروائي، أو القاص إلى إجراء تداخل واع بين اللغات بطريقة إبداعية، تلمس آثارها داخل العمل الفني.

ولتحديد طبيعة التهجين، يشير " باختين " إلى عدم تكافؤ اللغتين المنخرطتين فيه، فإحداهما تقوم بدور اللغة المشخَّصة، وهي اللغة الغائبة في الملفوظ، والحاضرة بوعيها، والثانية تؤدي دور المشخِّصة، وهي تضمن بتواجدها في الملفوظ الحفاظ على وعيها الخاص، وتتكفل بنقل وعي اللغة الغائبة لتغطية انسحابها من الملفوظ، وإذا كان النص يعبر عن جسد اللغة، وحضورها اللساني، فإنّه يمكن توضيح المسألة على الشكل التالي:[3]

النص الحاضر في الملفوظ هو نص اللغة المشخِّصة = معوِّض.

النص الغائب هو نص اللغة المشخَّصة = معوَّض.

القرينة: حضور وعي اللغة المضمرة، وتوفر علامات على نصها الغائب داخل نص اللغة المشخِّصة الحاضرة بوعيها الخاص مندمجا مع وعي اللغة المضمرة.

وهذه القرينة من أهم مميزات التهجين، فلابد من توفر وعيين، يرتبطان بصوتين لغويين، يحضران معا بصفة إلزامية في الملفوظ الواحد، ويكون أحدهما منصوصا، والآخر

---

[1] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ترجمة د. محمد برادة، مجلة فصول، عدد 2، ص116

[2] Mikhail Bakhtine. Op, cit, pp175-176.

[3] انظر حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 86.

مـؤولا؛ " لأنّ هنـاك أشـكالا أخـرى مـن الحـوار؛ لا يشـترط فيهـا شـراكة لغتـين فـي ملفـوظ واحـد "[1]، يتجلـى مثالهـا فـي الشـكل الثالـث الـذي رصـده " بـاختين "، وهـو الحـوار الخـالص بمفهومـه الأفلاطـوني، ومعنـاه المحاكـاة المباشـرة، واسـتقلال كـل شخصـية بملفوظهـا، ووعيهـا داخل الحكي[2].

1. صور التهجين

تتواجد صـور التهجـين متنـاثرة فـي قصـص " السـعيد بوطـاجين " بـين أنسـجة السـرد المختلفـة، وهـي تغطـي مسـاحات صـغيرة مـن الخطـاب فـي بعـض القصـص كمـا فـي قصـتي: " خطيئــة عبــد الله اليتــيم "، و " اعترافــات راويــة غيــر مهــذب " مــن المجموعــة الأولــى، وفي قصص:" لاشيء "، " أزهار الملح " و " مذكرات الحائط القديم " من المجموعة الثانية.

وقد يمتد نص التهجين عبر الخطـاب بدرجة كبيرة؛ ليشمل قصة برمتهـا كمـا فـي حـالتين: قصة" وحي من جهة اليـأس "، و" هكـذا تحـدث وازنـة "، إذ تعتبـران نمـوذجيين حيـين للقـدرة، والـنفس الطويـل فـي التهجـين، وعبرهمـا تتجلـى صـورة ناصـعة مـن الطـابع الحـواري للغـات في القصة، وذلك باستخدام تقنيـات أسلوبية منهـا: التهجين بضـمير المتكلم، والتهجـين بضـمير المخاطب.

1.1. التهجين بضمير المتكلم

إن المتأمـل فـي قصـة " وحـي مـن جهـة اليـأس " يجـد فيهـا تهجينـا خالصـا، يطبـع خمـس صفحات كاملة، ويمتزج فيه صوتان متكلمان، يتداخلان في ملفوظ واحد، يجمع بين وعييهمـا، وموقفيهما المختلفين في صياغة واحدة، يتم تركيبها باستخدام تقنية التهجين بضمير المتكلم.

وفـي هـذه التقنيـة يهـيمن ضـمير المـتكلم علـى طـول السلسـلة الخطيـة للملفـوظ، ويشـكل الطرف السائد الذي يبرز الملفوظ لغته، مواقفه، هواجسه، وأفكاره بتموقعه راويا يسرد بكلامه الخـاص أفعـالا، وأحـداثا ينسـبها إلـى نفسـه، وتتعلـق فـي ذات الوقـت بصـوت آخـر، شـاركه

---

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 86.
[2] نفسه: ص 90.

في أطوار مغامرتها، وبقيت أصداء تأثيره عالقة بذهن الطرف السائد (الراوي)، ولهذا السبب يعتبر الصوت الآخر متنحيا، تغيب لغته في الملفوظ، ويقتصر هذا الأخير على لغة الطرف السائد التي تحتفظ له ببعض العلامات النصية الدالة على حضوره: تاء المخاطبة، وكاف الخطاب، في حين يبقى وعيه، وموقفه عالقين بها، يفهمان بالنظر إلى وعي الطرف السائد، وموقفه.

والهجنة اللغوية الناتجة من تمازج الصوتين:السائد، والمتنحي، يتولد منها دلالة معينة على امتداد العمل الفني كله، تكون مميزة بنوع من الموازنة، والمقابلة بين قناعتين مختلفتين، وموقفين متناقضين أحيانا.

ويتمايز الصوتان المتداخلان في قصة " وحي من جهة اليأس " على الشكل الآتي:

- الطرف السائد: وهو صوت الراوي، يتقدم شخصية مشاركة في المغامرة (المتكلم المقصوص)، واللغة الحاضرة في الملفوظ هي كلام الراوي (المتكلم القاص)، كما نقل به أطوار المغامرة لاحقا، أي بعد فاصل زمني من انقضائها.
- الطرف المتنحي: وهو صوت صديق للراوي، اعتاد زيارته، والسؤال عن أحواله، والراوي يتحدث عنه، فينقل أقواله مروية، دون أن يقدمها بلغة الصديق الخاصة، بل يكتفي بالإحالة عليه في كل مرة، يذكر فيها مواقفه، أو يقوم بتوجيه الخطاب إليه احتجاجا، وتنديدا بها.

ويبرز هذان الصوتان منذ أول وهلة، يباشر فيها الراوي الحديث عن بعض تفاصيل باطنه النفسي، ويتواصل تفاعل الصوتين إلى نهاية القصة، حيث تتخذ في معظمها شكل حوار باطني، يبدأ مقطعه الأول بسؤال مفاجئ:

" كيف حالي؟ أتعبتني الدنيا؛ لأنّها مليئة بالأحزاب، والحكومات، أمّا إذا طرح عليّ السؤال ثانية: سأسعر كالفلفل، كالأحزاب التي شردت وجهي، وأدخلت شعبان في رمضان، والرأس في الحذاء، الرؤوس الأحذية الطوائف، لماذا تسألني، وقد عبأتموني غبارا، أنت مثلا، تتذكر أنك وجدتني أتهدم كالأثر، سلمت عليّ، ثم خطبت كثيرا، ومضيت، أنت تعرف أني لست تمثالا، وأني... اللعنة، امتلأت بالواقعية، وحاصرتني المرحلة، لماذا لا تسأل

المقبرة، وتسيء إليّ مجانا؟، كأنك تريد أكل أخيك حيا، يجب أن تفهمني، أنا لا أريد أن أعطيك درسا في الأخلاق..."[1].

من الواضح أن هناك طرفا متكلما يستأثر بالملفوظ، تنتشر علاماته النصية في كل جملة من الخطاب (الضمير المنفصل أنا، ياء النسبة إلى المتكلم، تاء المتكلم)، وطرفا مخاطبا، يتلقى الكلام، ولا يكون له حق الرد مباشرة عليه باستعمال خطابه الخاص، لكن مدلول ما قاله حاضر كوعي مختلف في خطاب المتكلم، أما علاماته النصية فهي مثبتة (الضمير المنفصل أنت، تاء المخاطب، وكاف الخطاب)، وهي جميعا تدل صراحة على الصديق كطرف متنح.

وهذا المقطع السردي ـ أو غيره في القصة ـ يغالط القارئ، ويخادعه بشكله المموه، فهو يدفع للاعتقاد بأنّ هناك تبادلا للحديث بين طرفين مستقلين، توحي به صياغته المضللة التي اتخذت شكل الحوار، وطريقته، لكنه في حقيقة أصله " ليس حوارا بين شخصين حاضرين، ولكن بين لغتين، أو وعيين حاضرين بواسطة التهجين اللغوي ضمن ملفوظ واحد هو ملفوظ الراوي "[2]، ومن ثمة فهو ليس حوارا خالصا؛ لأنّه يبتعد عن المحاكاة التي تستقل فيها كل شخصية بملفوظها الخاص.

وهكذا فالصديق الغائب جسدا عن أنظار الراوي تكون لغته مشخَّصة، وتظل غائبة أيضا بنصها تبعا لغياب المتلفظ بها، إلا أنها حاضرة بوعيها، ومدلولها في لغة الراوي التي تنقلها، فتعوضها، وتنوب عنها في تأدية مقاصدها، وهكذا تصير لغة الراوي لغة مشخِّصة، يبث عبرها أغراضه التواصلية من جهة، ويسمح لأغراض لغة أخرى، وصوت آخر بالظهور، وبتعبير أكثر بساطة، يمكن القول بأنّ الراوي يتكلم، ويعبر بلغته عن كلام الصديق في نفس الوقت، وهذا ما يجعله قادرا على تعويض غيابه الشخصي، واستحضار خياله في حوار باطني، لا يتسع لأكثر من شخص واحد.

إن التشخيص اللغوي عملية تفاعلية، تضطلع بها اللغة المشخِّصة، تظهر في شكلين مختلفين، أحدهما مباشر، والآخر غير مباشر.

أـ الشكل المباشر: يفترض فيه أن يكون كلام الراوي في الحوار الباطني ردا مباشرا على كلام الصديق، الشيء الذي يجعل هذا الأخير قابلا للتأويل، وإعادة البناء انطلاقا من مضمون كلام الراوي المعبر عن أغراض مختلفة، منها الاستنكار، الاستفهام، الطلب،

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 42.
[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص87.

وغير ذلك، فعندما يقول الراوي: كيف حالي؟ أتعبتني الدنيا؛ لأنّها مليئة بالأحزاب والحكومات... (لغة مشخِّصة = معوِّض)، فإنّ هناك صوتا ناطقا آخر داخل الملفوظ يفرض نفسه، هو صوت الصديق الذي يكون قد سأل: - كيف حالك؛ هل أنت بخير؟. (لغة مشخَّصة = معوَّض).

ويلاحظ أنّ كلام الراوي جاء استنكارا لسؤال، تعود الصديق طرحه أثناء لقاءات، جمعت بينهما سابقا، فما كان من الراوي إلاّ إعادة صيغة السؤال بإضافة ياء النسبة، وإظهار نفسه مقصودا بالسؤال؛ حتى يتم له الاحتجاج عليه.

أما إذا كان كلام الراوي سؤالا، أو استفهاما يطلب به تعليلا لرغبة الصديق في الاطمئنان عليه، فإنه يستدل عليه من قوله في الحوار الباطني:

لماذا تسألني، وقد عبأتموني غبارا؟

وفي هذه الحالة، فإنّ الغرض التواصلي لكلام الصديق يصنف في نطاق الاهتمام بالأصدقاء، والمعارف، والفضول الدافع إلى تفقد شؤونهم، وأحوالهم، إلا إذا كانت هناك نية سيئة، يبيتها الصديق للشماتة، والتشفي بالاطلاع على الظروف الصعبة، ويمكن بناء سؤال الصديق على الشكل التالي مثلا:

الصديق: أسألك لمجرد الاطمئنان عليك.

ويمكن اختيار صيغ أخرى لتصور كلام الصديق، وربطه بتساؤل الراوي؛ حتى يتسنى الحصول على التوافق، والانسجام بينهما.

وفي حالة أخرى ينصرف كلام الراوي إلى الجواب، ذلك ما تظهره الفقرة التالية:

" ومع ذلك لا أحب أن تطرح عليّ هذا السؤال: كيف حالك؟ طبعا لا أنتقص من قيمتك؛ لأنّك طيب، ومتواضع تقريبا، لا داعي لتوبيخ النفس، قد أعذرك لعدة أسباب، أولها، وثانيها، وثالثها: الشجرة صعدت من أعلاها، نقطة، إلى الجحيم، إنّني أفهمك، أما هذه المرة فلا، يجب وضع النقاط على ا لحروف، والرؤوس، والباذنجان، لابد أنك تتجسس عليّ، تريد معرفة شيء يخصني: حدود رؤاي ".[1]

إنّ كلام الصديق هو الموجه الفاعل لكلام الراوي، وعلى ضوئه يتشكل رد فعله وجوابه، ولمزيد من الإيضاح يمكن إعادة صياغة الفقرة السابقة بطريقة حوار خالص حقيقي، يجمع بين الراوي، وصديقه، يشخص فيه كلام الصديق بالتأويل قياسا على كلام الراوي:

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 42.

- الصديق: أردت فقط تفقد أحوالك بالسؤال، لا أرى عيبا في ما فعلت.
- الراوي: ومع ذلك لا أحب أن تطرح عليّ هذا السؤال: كيف حالك؟.
- الصديق: ألا ترى أنّك تنتقص مني بهذا الاستقبال؟.
- الراوي: طبعا أنا لا أنتقص من قيمتك لأنّك طيب، ومتواضع تقريبا.
- الصديق: جعلتني أندم على المجيء، والسؤال.
- الراوي: لا داعي لتوبيخ النفس.
- الصديق: اعذرني على الإزعاج إذن.
- الراوي: قد أعذرك لعدة أسباب، أولها، وثانيها، وثالثها:الشجرة صعدت من أعلاها، نقطة إلى الجحيم.
- الصديق: أنت لا تفهمني دائما.
- الراوي: إنّني أفهمك، أما هذه المرة فلا، يجب وضع النقاط على الحروف، والرؤوس، والباذنجان.
- الصديق: ماذا تقصد بذلك؟.
- الراوي: لابد أنك تتجسس عليّ، تريد معرفة شيء يخصني.
- الصديق: ماذا؟.
- الراوي: حدود رؤاي.

إنّ التشخيص اللغوي المباشر لكلام الصديق بواسطة التهجين يفتح الآفاق أمام استنتاج آخر، يبدو أكثر أهمية، وهو أنّ عملية بناء اللغة المشخَّصة انطلاقا من اللغة المشخِّصة، ثم إعادة تركيبها معها، قد انتهت إلى جعل التهجين يتحول إلى حوار خالص، يؤلف بين صوتين، ولغتين منفصلتين، بعدما كان حكرا على لغة واحدة، وصوت واحد، تشرئب منهما أصداء لغة، وصوت آخرين، وسمة هذا الانقلاب، والتحول تتبع منطق إرجاع الفرع إلى أصله، إذا اعتبر الحوار الخالص أصلا، يستدل على شرعيته بطابع المحاكاة التي تجسدها عن واقع التواصل اليومي في حياة الناس، حيث تنعقد المحاورة بين شخصين، أو أكثر، ويجري تبادل الحديث، وانتقاله من طرف إلى آخر، فيتغير ملفوظه تبعا لتغير الذوات، والمقاصد، والأهواء. ويمثل لعملية التحول بالشكل التالي:

الحوار الخالص: (لغة الراوي + لغة الصديق) ⟵ أصل = معوَّض.

التهجين: (لغة الراوي + علامات على لغة الصديق) ⟵ فرع = معوِّض.

أمّا إذا عبر التهجين عن طلب، يتوخاه الراوي من مخاطبة صديقه؛ فمن السهل التعرف عليه، وإعادة تشخيص كلام الصديق من المثال التالي:

" لا أخفي عليك، لي طلب مصيري، أنا بحاجة إلى علبة سجائر إن لم يؤثر ذلك على مستقبل البشرية، أو يؤدي إلى فتنة، أو حرب أهلية، تأتي على مستقبلي: شحاذ أيضا ".[1]

- الصديق: أتريد شيئا قبل أن أمضي؟.
- الراوي: لا أخفي عليك، لي طلب مصيري، أنا بحاجة إلى علبة سجائر؛ إن لم يؤثر ذلك على مستقبل البشرية، أو يؤدي إلى فتنة، أو حرب أهلية، تأتي على مستقبلي.
- الصديق: ماذا؟ علبة سجائر.
- الراوي: شحاذ أيضا.

ويستدل أيضا على سؤال الصديق، حيث يستنتج من طلب ذكره الراوي، وأبدى فيه رغبته في الانعزال عن معارفه، ذلك ما يوحي به المقطع التالي:

" تبلدت. ثم إنّني لم أطلب من أية طائفة من المؤمنين، والكفرة أن تهتم بشأني، أن تبغي على الأخرى لمصلحتي، كل ما أريده أن أبقى مهملا لعلني أتبرأ من وقتي ".[2]

- الصديق: لم أتبلد، كنا نهتم بشؤونك، ونصارع لمصلحتك.
- الراوي: تبلدت. ثم إنّني لم أطلب من أية طائفة ...
- الصديق: فما الذي تريده (تطلبه) منا بالضبط؟./ فما الذي تنتظره منا إذا لم يكن ما ذكرت؟.
- الراوي: كل ما أريده أن أبقى مهملا لعلني أتبرأ من وقتي.

وبعد هذا كله، فإنّ الأغراض، المقاصد التواصلية هي التي تتحكم في عمليات التشخيص المباشر للغة الغائبة، إنّها تنطلق من تأمل اللغة المشخِّصة الحاضرة، والوقوف على السنن اللسانية المشتركة بين الطرفين؛ لأنّ اللغة المشخِّصة كرسالة " تكون مولدة، ومؤولة انطلاقا من سنن ما، إنّ سنن المتلقي يمكن أن تختلف عن سنن المؤلف (الراوي) نظرا لكون السنن نظاما كثير التعقيد، يضم إلى جانب القواعد اللسانية في فهم رسالة ما (سؤال/جواب) مجموعة من القواعد غير اللسانية (قواعد أخلاقية، وجهة نظر أيديولوجية، ظروف تحرف

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 46.
[2] نفسه: ص 46.

الافتراضات)، فإنّ التطلع لفهم رسالة كتابية، لابد من توفر قدرة ظرفية متنوعة، علاوة على القدرة اللسانية، قدرة تستطيع توقع الافتراضات، وردع الأمزجة ".[1]

ورغم تعدد الصعاب أثناء عملية التشخيص اللغوي، فإنها تبيح فرصة تعدد الافتراضات، والدلالات التي تزيد في شعرية النص، وقدرته على الإيحاء.

ب- الشكل غير المباشر:

في هذا النوع من التشخيص تصعب الإحاطة باللغة المشخَّصة، وتتعذر إعادة بنائها عن طريق التأويل، والافتراض، ذلك أنّ اللغة المشخِّصة لا تحمل عنها إلاّ بعض الإشارات الخفيفة التي لا تكفي للقيام بتشخيص مباشر، لذلك تشخص بطريقة غير مباشرة.

فعندما يقول الراوي لصديقه: " لماذا تسألني، وقد عبأتموني غبارا، أنت مثلا، تتذكر أنك وجدتني أتهدم كالأثر، سلمت عليّ، ثم خطبت كثيرا، ومضيت".[2]

فإنّه من السهل تشخيص الجزء الأول من العبارة بطريقة مباشرة كما سبق ذلك:

- الصديق: أسألك لمجرد الاطمئنان عليك. (أو أي صيغة قريبة منها).
- الراوي: لماذا تسألني، وقد عبأتموني غبارا؟.
- الصديق: ماذا فعلنا لك؛ حتى تدعي علينا ذلك؟.
- الراوي: أنت مثلا تتذكر أنّك وجدتني أتهدم كالأثر.

أمّا الجزء الأخير " سلمت عليّ ثم خطبت كثيرا، ومضيت " فلا يمكن تشخيصه بشكل مباشر، فالتركيب " خطبت كثيرا " يتضمن كلاما كثيرا، وحديثا مطولا، تلفظ به الصديق، وهو يبقى غامضا، مبهم المضمون، والدلالة في غياب ردود الراوي عليه داخل اللغة المشخِّصة، لكن غموضه لا يمنع القارئ من إدراكه بشكل سطحي، وتقديم فكرة بسيطة عن بعض جوانبه الخارجية اعتمادا على الخبرة، والتجربة في التواصل، فلا شك أنّ الراوي يصف كلام صديقه بالخطبة، ومهما استحال تشخيص ملفوظها على الهيئة، والصيغة التي ورد عليها، فإنّ الخطبة كما هو معلوم في مثل هذه المواقف، مهما بلغت من الطول، أو القصر، لا تخرج بطبيعتها على توجيه النصائح، وإسداء الوعظ، والإرشاد للمستمعين، وهو أقصى ما يبلغه التشخيص غير المباشر عنها، علاوة على أنّها وردت في سياق الذكرى

---

[1] أمبرطو إيكو: القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن، مجلة آفاق، عدد8، 1988، ص 141.

[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 42.

التي تصنفها في الماضي، وتعفي الكثير من تفاصيلها، ولا تترك منها إلاّ صدى أقوالها، يتردد في النفس، فلا تقوى على استعادتها إلاّ في طابع من الإجمال، والتعميم.

ويستخدم التشخيص غير المباشر أيضا إذا دلت اللغة المشخِّصة بأنّ اللغة المشخصَّة عبارة عن قصة[1]، وقد تكون في حالات معينة أخرى تعبيرا دالا على أمنية، أو مناقشة، أو تهمة، أو أي كلام، لا يهتدى إلى معرفة صيغة محتملة لتشخيصه مباشرة.

فإذا عبرت اللغة المشخَّصة عن تهمة، أو مجموعة من التهم مثلا، فإنّ التعميم الذي تحمله اللغة المشخّصة لا يساعد بأي حال على تحديدها، رغم تفشي الإدراك بأنّها مقصودة، ومعينة، يرمي إليها الراوي، ولا يجهل الصديق فحواها: " كل التهم تتعقبني، وأنا أكابر، لا يمكن أن أصبح بخير، سمعت ذلك في الكتب، وقارنت ".[2]

ونفس الشيء، يمكن قوله إذا تعلق الأمر بالتعرض إلى مناقشة موضوع، دار حول الراوي، وكان على دراية بما يدبر له في الخفاء، أو يثار حوله من الجدل، والمناوشات:

" لقد تكلمتم عني كثيرا، لأجلي برمجتم.

حاضرتم، واجتمعتم لأجلي... فأنتم تناقشون، وتتقاتلون كي أكون على ما أنا عليه: شحاذ، وهذا شيء كثير عليّ، والحمد لله".[3]

أمّا عن الحلم والرؤيا والأمنية، فلابد أنّ الراوي وصديقه تبادلا في الماضي الحديث عن تطلعات كل منهما، وقد كان الصديق أسبق إلى الاهتمام بالاستقرار والميل إلى الرخاء المادي، ولعل الراوي كان يكتم هذا الميل ويكبته:

" يجب أن أصارحك، أنا مثلك، كثيرا تمنيت أن يكون لي بيت، وغدير، وعصفور صغير يقول لي: صباح الخير يا جدي".[4]

وقد عبر الراوي أيضا لصديقه في الماضي عن أحلامه المتوهجة في الكتابة القصصية، والتي يبدو أن الصديق، وغيره قد أفسدوا على الراوي اجتهاده فيها؛ حتى خبت أضواء لهبها في نفسه، وصارت رمادا، يحاول الصديق ابتعاثه من جديد، فما تكون أقواله عن الأمور المتعلقة بقصص الراوي إلا كلاما تختلف وجهاته، ومقاصده، يحتمل أن يكون تشجيعا، أو استزادة، أو إلحاحا على النشر، أو حتى نقدا من أي نوع كان.

---

[1] انظر حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 87.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 43.
[3] نفسه: ص 45.
[4] نفسه:.ص 43.

" رغم ذلك يجب ضبط الأمور، وتدوينها لبناء حضارة من الرماد، ذكرتني بالرماد الذي أكتبه للأجيال البائسة، أنا أبذل جهدا كبيرا لصياغته، ووضعه في مزهرية أنيقة، رغم أنني أعرف أنّه فاسد مثل الجميع كهؤلاء الذين خربشوني حتي صرت لا أدري ".[1]

2.1. التهجين بضمير المخاطب

وفي قصة " هكذا تحدثت وازنة " يتقدم السرد بطريقة مخالفة لما هي عليه في قصة " وحي من جهة اليأس "؛ لأنّه معروض بضمير المخاطب في أغلبه، وهو يميل على قول أنشئ وفق قواعد لسانية مشتركة بين القائل، والسامع، لذا فهو مبني على أساس التواصل، رغم أنّ تصميمه وضع بطريقة مقلوبة، أصبح فيها القائل (وازنة) مخاطَبا، والسامع (الراوي) مخاطِبا، فالراوي يستخدم في سرده ضمير المخاطب العائد على (وازنة)، ينقل الأحداث، والأعمال التي عاشتها، ونقلت له تفاصيلها في شكل ذكريات بضمير المتكلم؛ ليعيد الراوي في القصة صياغة الحكاية متكئا على ضمير المخاطب، يستحضر به (وازنة) بعد أن أصبحت غائبة عنه، ويسعى إلى تجاوز الفاصل الزمني، وتقليص المسافة بينهما؛ ليضمن التحسيس بصدق التجربة، وواقعيتها، وذلك بنسج السرد، ونظم بنائه بطريقة حوارية زائفة، توهم بتوفر الحضور الجسدي للطرفين بما فيها من مخاطبة، تتطلب ثنائية بشرية لبناء الحوار، مع أنّ الراوي هو الطرف الوحيد الحاضر بوعيه، ولغته في الملفوظ، يتكفل بأعباء وعي، ولغة امرأة، شاطرته الحوار ذات مرة:

" يوم بصقتك الحافلة، تصادفنا في أحد الشوارع، كنت جميلة بعمر قرنفلة، رباها الصقيع، خمس وأربعون سنة حفرت وجهك الإلهي الحنون المخضوضب بردا، هناك كانت نجوم العمر تنزف كزهور الخزامى، ومثل صغار الموج، تخمد في الشطآن لافظة أنفاسها، ويومها أيضا رأيت عينيك الغجريتين في ثياب الحداد، لا قمر يرغب في دغدغة بشرتك النقية ذات الشذى الملائكي، كان وجودك ساحة صغيرة لأكوام الحرائق، وأرق جديلتك الحافلة بالفراشات يقرع بوابات الموتى، وعرائش المواويل البعيدة، يا موالا تائها إلى أين؟ ومن أنت أيتها الجنية ذات الوجع الناهد المغطى بالورد؟ ".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 42.
[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 120.

والراوي في هذا الوصف، يقدم موجزا سريعا عن ملامح، وسمات الشخصية، ويتعرض لحالتها المزرية التي لفتت انتباهه، محيطا بشكل عابر غير مكترث بالبعد المكاني (أحد الشوارع)، والبعد الزماني (يومها)، وقد سبّق هذا الوصف بمقطع وصفي آخر، يقدم الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها (وازنة)، فيتبين بأنّها عاملة نظافة، تعود الراوي رؤيتها أثناء تأدية أشغالها، وألف سماع شكواها، وتظلمها:

" مواويل التين، والزيتون تغفو في أهدابك المطرة، ودمك الأخضر المطوي يتوضأ بالذكريات المنسكبة على فستانك الطاهر الملون بالأحمر، والأصفر، والغربة، يا لذكرياتك البائسة المكسوة بالحياء، وصراخ النجدة، أيمكن لهذه الروح العذبة أن تنطفئ بالتقسيط؟. بين المكنسة، والمكنسة تضيع الفتوة هدرا، مثل سفينة تدب في البحر بلا بوصلة، لا تدري أي ميناء يحتويها، ولا أي موت تختار، خطوة إلى الخلف، خطوة إلى الوراء، وأخرى إلى التشتت، خطى، وخطى، وعرق مندمل متلألئ، يرصع جبهتك الهيفاء التي أرغمت على المشيب، أفطرت على الحزن؟ وهل تقاعد فرحك يا خالة؟..".[1]

وتكشف المقاطع السردية، والوصفية اللاحقةـ بصفة خاصةـ انتماء الراوي، و(وازنة) إلى محيط الجامعة، وتقاسمهما انشغالا واحدا، يتعلق بتوزيع سكنات جامعية على غير مستحقيها، والوصف إلى هذا الحد يؤدي وظيفته المألوفة، وهي " حكاية الأشياء"[2] ، ومنها معرفة الميدان الذي ينتمي إليه الموصوف.[3]

إلاّ أنّ أهم ما يميز المقاطع الوصفية في القصة هوانتهاؤها بهذه الجمل الاستفهامية في كل مرة، حيث صارت نوعا من الوصف الكدر الممزوج بنهايات، تمت صياغتها بطريقة الحوار، وكأنّ الراوي في معرض وصفه معاناة (وازنة)، يستحضر وعيها، وكلامها عن ذكرياتها الأليمة، وحرمانها من السكن، فلا يتورع عن ترك الوصف، والالتفات إليها بالسؤال، والاستفهام، كمن يستنطق حكاية شخص يعرفها، فلا يطمئن إلى أحداثها، وتفاصيلها إلاّ بالعودة المتكررة إلى صاحبها، يستوضحه فيما تعسر عليه فهمه، وتعجب من هيئة وقوعه، أو يبحث عن التأكيد، والإقرار على ما سمعه منه في الماضي.

والوصف في هذه القصة أيضا يتجه إلى استنطاق باطن الشخصية، ويرمي إلى تتبع خلجات نفسها، والإيحاء بفحواها الكامنة وراء صمتها، وقسمات وجهها الغاصة بالشكوى

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 119.

[2] Jean Ricardou: Nouveaux problèmes du roman. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1978, p 185.

[3] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 164.

والاحتجاج، لذلك فوظيفة الاستبطان (Description introspective) التي يحملها الوصف، تطبعه بالذاتية، وتنفي عنه ما هو موضوعي،[1] وذاتية الوصف تعمل على توثيق صلته بالمتكلم في الحكاية(الراوي)، ومن ثمة فهي تلحقه بالتبئير الداخلي الذي يمارسه، فتتوالى المقاطع الوصفية متآلفة مع الجمل الاستفهامية، التعجبية، أو الطلبية التي تذيلها ممهدة لبروز مقاطع حوارية أخرى، هي صميم الكلام، والذكريات التي حكتها (وازنة) للراوي عن زياراتها المتكررة لمكتب رئيس المعهد، تسعى للحصول على سكن، ونتيجة لتصرف الراوي في مادة الحكاية بالتقديم، والتأخير، وهيمنة صياغته، وتراكيبه الخاصة على الخطاب، فإنّه لا يتسنى دائما القيام بالتشخيص المباشر للغة (وازنة) من ملفوظ التهجين، ومن الأمثلة الموضحة وصف الراوي لها، وهو يختمه بملخص لحديثها عن سبب تعاستها:

" مثل بلبل أغمي عليه، رحت تهدهدين هواء الصباح، وما كان عليّ أن أفهم لهجتك، أنا الواحد المقهور، بملاقط اليقين انتشلت تمتمات تجاعيدك الساطعة فقرا، المرتدية قلائد هجر، كم كان صمتك صاخبا، شردوك إذن؟".[2]

فعندما يقول الراوي: شردوك إذن؟. فإنّ صوت (وازنة) يكون قد فرض نفسه داخل الملفوظ قائلا: لقد شردوني!.

وكذلك قول الراوي، يصف خيبتها بعد ظهور قائمة المستفيدين من السكن، وغياب اسمها بينهم، وبنفس الطريقة، يختم وصفه بالسؤال عن موقف زوجها الثاني:

" انهد كوخك الخابي في سفح جبل هارب كاللص، توزعت المدينة على القتلة الجدد، وعلى زنديك ارتسم وطن من العتمات، يا للمرارة المكتومة في جبينك!

وزوجك المصنوع محليا؟

- بساعات من التبغ جازاك؛ ليطفئ زورقك الماضي إلى فرحة المستقبل.

واستقبلتك الأرصفة أخيرا ".[3]

فالسؤال، والجواب يوحيان بتواصل حواري حقيقي، يعمد فيه الطرفان إلى تبادل المواقع أثناء المحاكاة، وقد استخدمت المطة للإشعار بتغير المتكلم، وتصدي شخصية أخرى للرد على السؤال، هي شخصية (وازنة) رغم مجيء الملفوظ بصوت الراوي، يحمل ضمير

---

[1] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 208.
[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 120.
[3] نفسه: ص 121.

المخاطب العائد على (وازنة)، وكأنها تتلقى جوابا من الراوي على سؤال الراوي نفسه (وزوجك المصنوع محليا؟)، ومعناه أن الراوي يسأل، ويجيب في نفس الوقت.

فالتهجين يمثله الملفوظ: بساعات من التبغ جازاك؛ ليطفئ زورقك الماضي إلى فرحة المستقبل، واستقبلتك الأرصفة أخيرا.(صوت الراوي وصيغته اللغوية).

وفي عمق الملفوظ يتموقع صوت (وازنة)، وترتسم صياغة لغتها على النحو:

بساعات من التبغ جازاني، ليطفئ زورقي الماضي إلى فرحة المستقبل، واستقبلتني الأرصفة أخيرا.

ويمكن كذلك أن يستدل على التهجين المباشر من تساؤل للراوي، يقيم فيه الوقت الذي يخصصه زوج (وازنة) الثاني للالتفات إليها، وفيه يعلو صوت الراوي بالسخرية من مدته القصيرة مسميا إياه " زمانا ثانيا "، رغم أنّه لا يعدو أن يكون دقائق معدودات، تخصص للمعاشرة الزوجية، وممارسة العنف على (وازنة):

" هكذا أرهنت قيمتك، أصبحت مجرد دقائق ليلية، ماذا لو قومت زمانك الثاني؟ خمس دقائق مضروبة في عدد السنين، زائد رائحة الإبط، والخمرة، والتبغ، والعنتريات المحلية ".[1]

وخلافا لهذه الأمثلة، لا يمكن تشخيص لغة (وازنة) في بقية المقاطع الوصفية إلاّ باستخدام التشخيص غير المباشر، ويرجع السبب إلى تصرف الراوي في الخطاب، وإعادة تشكيله للمادة الحكائية التي استقاها من ذكريات (وازنة).

وعند تأمل المقاطع الوصفية، وتحليلها، يتضح أنّ كلام (وازنة) الذي يسعى الراوي إلى تشخيصه طويل، ومتشعب، يجمع بين وقائع الماضي، والحاضر، وصيغته الأسلوبية غير معروفة أيضا، وغير قابلة للتحديد، نظرا لقيام الراوي مكانها، وتكفله بالرد نيابة عنه في حوارات متكررة، جمعتها بمدير المعهد، أو أثناء لجوئه إلى القفز على الوقائع لتسريع السرد بإيجاز ذكرياتها، وتلخيصها في كلمات مفتاحية، فإذا أشار الراوي إلى طول كلامها معه عند عرض شكواها، فإنّه يومئ إليه بمقياس زمني معين، يبرز استرسالها فيه، بحيث يعجز السامع، أو حتى المتكلم على استعادته كاملا:

" انشقت شفتاك عن ألفاظ حانية تنساب مثل مياه نبع كسول يحج إليه الصبر، وكانت الدقائق تمسح دموعك بدموع القلب المطرز بعصير المواعيد العظمى، أتذكرين؟ ".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 127.
[2] نفسه: ص 120.

وللقارئ أن يتخيل ما قالته (وازنة) حين يطلب منها الراوي أن تتذكر، فلا يجد إلاّ أن يقول: لابد أنها قالت للراوي: أتذكر أني قلت كذا وكذا وكذا...، ولا يزيد على ذلك إلاّ أن يقول بأنّها روت له جوانب من سيرتها، وذكرياتها.

وحين يصادر الراوي كلامها مع مدير المعهد، فإنّه يكتفي بتلخيصه في جملة، أو جملتين مبقيا على كلام مدير المعهد في صيغته؛ ليقدم للقارئ رسما دقيقا لشخصيته الدنيئة، وحدود إنسانيته الضحلة:

" وحدث أن طرقت باب كبيرهم الذي علمهم الخبث، كان لا يختلف عن ألف حبشية بلا عمامة.

- عم تسألين؟ فاجأك بفظاظة
- وإذ بحت بالمرثية؛ اختفى خلف أدبار التعاليم، وفتح جهاز النتانة:
- بصفتي، وبصفتي، وبصفتي، أنا شخصيا بصفتي، بصفتي شخصيا، على كل حال، ثم على كل حال، وهذا يعني...".[1]

فالجملة " وإذ بحت بالمرثية اختفى خلف أدبار التعاليم.." تتصدرها المطة الدالة على انتقال الحوار إلى الطرف الثاني، وهذا يعنى إشارتها إلى كلام (وازنة) الذي لم يظهر ملفوظه، لأنّه خاضع لتصرف صوت الراوي، موجه بصياغته الأسلوبية الطاغية، لذلك فلفظة " المرثية " تلخص، وتشخص بشكل غير مباشر كلام (وازنة) في الحوار عن أزمتها، تشردها، وشكواها التي لا يمكن أن تستوعبها عبارة واحدة.

وقد يجلو المقطع الوصفي عددا من الكلمات المفتاحية جاعلا منها ظروفا اجتماعية، وأوضاعا اقتصادية متدهورة، ترمز إلى فقر (وازنة)، ويتمحور حولها حديثها مع مدير المعهد:

" حدث أن رجعت إليه ثانية، اقتربت منه لإخراجه من غبار الملفات الخرافية التي تلفه، أخبرته بالظلام الموحش، البرد، الوحدة، والجوع الذي غبش خاصرتك، كنت كمن يحدث مومياء في متحف مهجور، توقف فيه الزمن، واكتظ بالخواء ".[2]

فالظلام الموحش، البرد، الوحدة، والجوع تشكل مواضيع يثيرها كلام (وازنة) المتحدث عنه، لكن الجمل التي طرقت بها هذه المواضيع مفقودة، وتشخيصها لا يتم إلاّ بتجريد

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 122.
[2] نفسه: ص 123.

مفاهيمها، والخروج بصيغ عامة متداولة، كأن يقال:" إني أعاني الظلام الموحش، وأكاد أموت من البرد، والوحدة، والجوع "، وهي صيغ تظل بعيدة عن تأدية خصوصية الوضع النفسي، والاجتماعي للشخصية حين عبرت عنه بلغتها، وأسلوبها.

وبمثل هذه المفاتيح أيضا، يجيب الراوي نفسه على سؤال، طرحه على (وازنة) في نهاية مقطع وصفي حسب طريقته التبعة دائما، وقدم الإجابة عليه لاحقا بأسلوبه، بعد استعراضه لتدخل راو آخر يسميه " العبث ":

"... بفتوتك تطوعت، حملت بندقية، ونسجت شموسا لصغار البلد، لكنها انسحبت مصباحا تلو مصباح، وعمّ الكسوف، وقصب الخيبات، دفنت ربيع زوجك الفاتن، وخرجت إلى حرب أخرى بيدين طيبتين، وسلاح من الابتسامات المنتفخة من ثلج الخيانة، فلماذا مات زوجك الأول؟.

لا أحد يدري كيف وثب بتلك الصورة المضحكة، قرفص وسط الطريق، وراح يخطب: أنا خالكم العبث...

في البال برقت صور قديمة مبعثرة عائدة من الرماد الملتهب: هيام، شعاب، عطش، تعب، ونعوش دامعة تبحث عن قطرات الحياء وسط دبابات القتلة، والآن؟ أمامك طفل ينشد: وطني وطني فيه سكني، وأنت؟ ".[1]

فالألفاظ: هيام، شعاب، عطش، تعب، نعوش تشكل محاور أساسية إبان ثورة التحرير خاصة بالنسبة لمن عرف الجهاد فيها مثل (وازنة)، لذلك فهي رؤوس أقلام من تاريخها النضالي، ولب ذكرياتها التي نقلتها للراوي عن ماضيها الحافل بالتضحية، والراوي ينثرها في المقطع متسلسلة مثل الأحداث التي ترمز إليها، مبرزا إمكانية انفراد كل لفظة منها بحكاية مستقلة، يكون قد سمعها بلغة (وازنة)، وأسلوبها، وعلى بساطة هذه الألفاظ المقدمة باستعمال النقطتين(:) ينهض بديل لغوي مركز، يختزن الراوي داخل اكتنازه الدلالي لغة (وازنة)، وصورتها القادمة من أصداء الماضي.

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 125.

2. أسلوبية التهجين ورؤية العالم

يدل تعريف التهجين، كما سبق ذكره، على تواجد وعيين لغويين، وصوتين مختلفين ضمن الملفوظ الواحد، و لاشك أنّ كل صوت حاضر يحمل عوامل، تميز انفصاله عن الآخر بدءا من استقلالية ذاته عما سواها، ووصولا إلى نظرته للعالم، وموقفه من الواقع في المتخيل السردي، لكن هذا التحديد ليس مانعا جامعا، فقد يحدث أن تلتقي نظرتان، ويسود بينها التآلف، والانسجام، كما قد يحدث أن تتنافرا، وتقفا على طرفي نقيض، وفي التهجين يحدث هذا التجاذب، أو ذاك التنافر مغمورا داخل أنسجة خاصة من الخطاب ذات وظائف نوعية، تعمل على إبرازه، وتقوية صورته بإضفاء المزيد من الأضواء عليه.

1.2. المواقف والرؤى في التهجين بضمير المتكلم

في قصة " وحي من جهة اليأس " يكشف التهجين بضمير المتكلم عن صوتين متصارعين، يخفيان وراءهما موقفين مختلفين من الحياة، والعالم: موقف يمثله الراوي، وميزته المحافظة على المبادئ، وتقديسها بالسير على نهجها، وعدم التراجع عنها، ولو أدى ذلك إلى التضحية بالفرص، والمصالح، وإهدار عوائدها المادية والاجتماعية، وموقف آخر يمثله الصديق، يتصف بانعدام المبادئ، والتقلب مع المصالح، والأهواء سعيا وراء الرفاهية، والوجاهة الاجتماعية، وحفاظا على مواقع السلطة، والنفوذ، لذا فهو موقف يميل بصاحبه إلى الانخراط في الأحزاب، والحكومات، وتغيير لونه، وجلده للتكيف مع كل وضع جديد، ويخالفه الموقف الأول الذي يزج بصاحبه في متاهات العزلة، والانطواء، ويجشمه اجترار الغصص، والأزمات النفسية.

وقد انعقدت المقابلة بين هذين الموقفين في التهجين بضمير المتكلم على امتداد حوار باطني طويل، " يعتبر تقنية سردية، تمكن من التعبير عن حالات وعي الشخصية بإيراد أقوالها على نحو مباشر "،[1] ترفع فيه وساطة الراوي ، ويسمح للقارئ بتلقي ما يعتمل في الباطن حال نشوئه مباشرة، الشيء الذي يجعل الخطاب فوريا (Discours immédiat)

[1] Dorrit Cohn: La transparence intérieure. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1981, p 30.

بتعبير " جينيت "،[1] ولأنّ الخطاب الفوري يتعلق بذات واحدة حاضرة، فهو لا يكون مادته القولية بالضرورة؛ لأنّ معنى القول هنا غير منحصر في التعبير الصامت، ولا حتى في التلفظ الصائت،[2] وإنما يدل على أفكار الشخصية، وخواطرها تنقل محوّلة إلى مادة قولية (Pensées oralisées)، " فعندما يتخذ الخطاب المنقول شكل حوار باطني، فإنّ الأمر لا يتعلق أبدا بكلام الشخصيات، وإنّما بأفكارها التي صيرت أقوالا ".[3]

ومن هنا، فكل ما يحمله التهجين في الحوار الباطني من أقوال يعتبر معرضا لصراع فكري محتدم، يعيشه الراوي، وتهز وعيه حركته الباطنية بعنف، فيتأرجح بين الإصرار على عناده في البقاء على مبادئه، والتسليم بالواقع، ومجاراة أحواله، ويفسر هذا الصراع أسلوبيا بالتنقل بين أزمنة، ومواضيع مختلفة، وكثرة التساؤل، والتعجب، والتعامل الخاص مع الضمائر بكثرة الالتفات من ضمير إلى آخر، والتحرر الجزئي من قواعد اللغة بالإكثار من الخروق كحذف حروف العطف في المثال: " احتقرتني استهزأت بي دساتير الساسة الأحزاب الأعراب القيامات، أنقذوني من سلامكم عليّ ".[4]

وكذلك: " أرسم شعبا من الذئب ذئبا من الشعب، وشيئا عصيا ".[5]

كما تضعف صلات الترابط المنطقي بين الأسباب، والأشياء بفعل تلقائية الحوار الباطني، وتجرده من الرقابة، والتنظيم، وخضوعه لمنطق الذات وحدها: " صرت مشروع بني مني إليّ ".[6]

" هلموا جميعا لاستقبال المقتولين، والحكماء، والملائكة ".[7]

" لقد شردتم قبري، وأسأتم إلى الله، والشيطان، والسيئات..". [8]

ونظرا لانزياح لغة الحوار الباطني بواسطة التحرر من القواعد، والروابط المنطقية، يظهر فيها ما يعرف بمصطلح " التكثيف المعجمي" (Opacification lexicale) الذي يتجسد في مساندة الاختلال التركيبي لنقل ما في النفس من حركة، واضطراب من خلال ملفوظات تغاير في لغتها، وأسلوبها ضروب الحديث المعهودة، " وكأن في قلق الجملة،

---

[1] Gérard Genette: Figures III. Op, cit, p 193.

[2] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 265.

[3] Mercedes Boixareu: Fonction de la narration & du dialogue dans la princesse de Clèves. Op, cit, pp 10-11.

[4] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 43.

[5] نفسه: ص 44.

[6] نفسه: ص44

[7] نفسه: ص 45.

[8] نفسه: ص45

واضطرابها، ونقصها مضاهاة لسمات في مستوى الباطن، أي في مستوى الانفعال أو الإحساس أو الخاطرة، إنّه توق إلى ضرب من الائتلاف بين الموضوع، والأداة، أو بين المادة، والأسلوب ".[1]

وهكذا فالانسجام بين موقف الراوي الفكري، وأسلوبه اللغوي الثائر المتوتر يمنحه الغلبة في التهجين بضمير المتكلم، والحوار الباطني يعمل على تعميقها، وتضخيم صوت الراوي عبرها، فيتعالى مدويا طاغيا على الصوت الآخر (الصديق) ماحقا لغته، وأسلوبه بعمليات تشويه، يمارسها لتغييب خطابه، وجعله في الخلفية بعيدا عن الأضواء، والواجهة، لكنها تظل مع ذلك غلبة داخلية إن جاز التعبير؛ لأنّ تدبر الحوار الباطني في مستوى صلته بالسرد القصير الموالي، يبين بجلاء انهزامية صوت الراوي، وتراجعه، وهو يستعد لاستقبال صديقه متخليا عن كل اللوم، والتقريع اللذين قرر توجيههما للصديق أثناء الحوار الباطني، وبعده بقليل: " هذا الوحي تعيس، قلت عندما استيقظت من غفوتي، انحط الذوق، وأساءت إليّ المرحلة، لا شيء أسوأ من الواقع سوى الكتابة عنه، ومع ذلك سأقول له هذا الكلام، سأقول له أكثر من هذا، من عادته أن يسألني عن حالي عندما يجدني جالسا في هذه القمامة، يبدو أنّ أعصابي متوترة وعليّ أن أتريث...".[2]

وتراجع الراوي عن قراره يدفع إلى القول بأنّ السرد مباين في دلالته، وإيحاءاته للحوار الباطني، ويكمن جوهر الاختلاف بينهما في نقطتين:

- الحوار الباطني: يتجاوب مع أهواء النفس، ويراعي ميولها، وتقلباتها،[3] فيظهر تحديها، وتمردها على النظم، والممارسات السائدة، فهو خير من يعبر عن التحرر، والاختلال، والاختلاف، والراوي يحقق ذاته في التهجين المنقول بطريقة الحوار الباطني، وينتصر لمواقفه على مناوئيه، على الرغم من تعقد وضعيته حين آثر العزلة، والانسلاخ.
- السرد: يتماشى مع مقتضيات العالم الخارجي، وقد يتجه إلى انفراج الأحداث[4]، والخضوع للنظم، والأطر الاجتماعية السائدة (أخلاق، قوانين، تقاليد...)، فهو يعبر عن الأدب، والاتزان، والتعايش، وعبره انسحب الراوي تدريجيا

[1] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 271.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " وحي من جهة اليأس "، ص 46.
[3] انظر الصادق قسومة: المرجع السابق، ص 277.
[4] نفسه: ص277

مـن عالمــه الـداخلي مغيـرا وجهتــه مـن مواجهــة الصــديق إلــى التأســي بالكتابــة عـن واقعـه؛ لينـدمج بحركـة متأنيـة فـي بيئتـه التـي تحـتم عليـه احتـرام الآخـرين، ومراعـاة الأدب في التعامـل معهـم، وبـذلك يسـتعيد توازنـه الخـارجي بعـد مرحلـة من التحرر، والاختلال.

والملاحظ في أعمال " بوطاجين " أن تواجد التهجين في الحوار الباطني ينعكس بالسلب على علاقته بالسرد في المستوى الدلالي، ويترسخ هذا التنافر بين الحوار الباطني، والسرد ليصير سمة أسلوبية، تتعدد أمثلتها في الكثير من القصص، ومنها قصة " لا شيء" التي يعبر فيها السرد عن فشل الراوي في كتابة عمل إبداعي، أو نقدي، وشعوره بالعجز، وغياب الإلهام، في يحين يكشف الحوار الباطني عن عنفوان الذات، وتحديها، وإصرارها على موقفها: " في المنفضة سحقت عقب لفافتي دون أن أسطر جملة واحدة، ومثل السكران رحت أجوب الغرفة جيئة، وذهابا، جد غير سعيد كنت... إذ ذاك أشعر بالبعث، والعبث، وبتناقضات أخرى أحس.

- وأنتم هل لكم وصفة لهذا الشعور؟
- اكتب، اكتب، سوف لن تستطيع إيقاف الطاعون بمفردك، قل كلمتك".[1]

والسطران الأخيران ينتظمان على طريقة الحوار العادي، مع أنهما ملفوظ شخصية واحدة تحاور نفسها، مستحضرة في باطنها وعيا جماعيا تخاطبه، وتستأنس به، وتلتمس منه حلا لمعضلتها، لكنها لا تنتظر سماعه، لأنّ هاجس الإبداع مجهول عند الجميع، وكأن الراوي يعلم مسبقا بصعوبة الإقبال على الإبداع، ويلح على نفسه بضرورة الكتابة مستعملا التوكيد اللفظي (أكتب، أكتب) من أجل التصدي للمتطفلين على الإبداع، والنقد، حيث يصف انتشارهم بالطاعون، ويسعى جاهدا ليقول رأيه فيهم، وهو في باطنه زاخر بالتحدي، والرفض، والرغبة في المواجهة، إلاّ أنّه في السرد يعرب عن عجزه، واستسلامه التدريجي إلى غاية التسليم النهائي بالانسحاب، والخروج من السباق:

" بنهم امتصيت اللفافة، وتأملت مسار الدخان، كثيفا، وكسولا يخرج، وشيئا فشيئا يدخل عالم الوهن مثلي تماما، مثل الظلال التي ما فتئت تختفي أمام ضوء الفجر، فجرهم وليلي الثابت، ليل رجل ضئيل، ينوي الدخول إلى الذات، ويقول كلمة، لكنه مصاب بشظايا السنين

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 112.

العجاف، وطوفان غبار الثقافة، وهاهو الآن ممدد على خيط الوقت... الدهشة لا تتملكه، السباق لم يعد يعنيه، إنّه يشعر باقتناع، وفرح عظيمين، وبتعاسة لطيفة.. ".[1]

وفي قصة " أزهار الملح " يخاطب السيد" وحيد" نفسه في الحوار الباطني من خلال صوت آخر، يبدو أنّه صوت مسؤول من جيل الثورة، لا يتحدد في القصة إلا كذات مشاركة، شأنه شأن الشخصيات الأخرى في كل القصص، إذ لا يحتفل بذكر أسمائها، باستثناء الفاعلة منها، والمهم أنّ ملفوظ التهجين في الحوار الباطني من قصة " لا شيء" يعكس واقعا مشرقا، ومثاليا للجزائر، والأمة العربية، يحقق فيه المثقفون وجودهم، ويبوأون المنزلة اللائقة بهم، فيتكاملون مع الجيل السابق بتنازله لهم، لينوبوا عنه في تأدية المهام، والواجبات، في حين يعرض السرد واقعا تعيسا، يعمّ فيه التشرد، والضياع في كل المستويات، وتغيب الحقوق، والحريات أمام استفحال الظلم، والأزمات.

فالتهجين ينقل صورة ناصعة، فيها الكثير من التفاؤل، والاحترام، والتواصل بين الأجيال، تتجاوب مع طموح الذات، وتطلعها، وكبريائها:

" – مرحبا بالسيد العزيز، قيل له، أنت الآن إطار هام في بلاد العرب الأشاوس، درست، تغربت، تعبت، وها المستقبل قدامك، يجب عليك أن لا تشعر بالتعب، الواجب، والتقدم للجميع، جيلنا ضحى، وشاخ، واليوم نضع المشعل في أيديكم الناعمة، ثق بأنّ المطر لا ينزل إلاّ بإذنكم.

- سلاما للمبشرين بأعوام الفرح.
- البرد، قاطعت الصبية ذات العينين السماويتين خيط تذكراته.. ".[2]

وكذلك ينقلها التهجين التالي:

"... غير أنّ الذكرى لم تغادر السيد وحيد.

- لتفهم أنّه في بلاد خير أمة أخرجت للناس تكون مهامك شاقة، سباق سريع مع الزمن حرفا حرفا، كلمة كلمة، جملة جملة، تصنع إنسانا آخر، أجدادنا الأوائل سبّاقون إلى المعرفة ... ".[3]

أمّا السرد فهو يساير تجليات الواقع الملموس بكل مشاكله، وسلبياته، يلخصه الراوي في المقطع التالي:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 116.
[2] نفسه: قصة " أزهار الملح "، ص 85.
[3] نفسه: ص 85.

" احتراق وتيه، تيه واحتراق، وعبوس، ودوران في أرض الرب، ثم الهاوية، سقوط في فراغ لا نهائي كريشة نحيلة، كبقة رخيصة في كون مدمن على السحق، وتمضي الأيام...

على جبينه تنحت كل الذل، وكل عذابات شخص غريق، كلف بالبحث عن إبرة داخل البحر، غير أنّ الشمس لم تخسف، بقيت تشرق، وتأفل، وبقي الهواء، والمطر، والسماء، والكذب الفطري... ".[1]

وليس أدل على ثبات هذا الواقع القبيح، واستقراره أن يصفه الراوي بالكذب الفطري؛ ليبرهن على أصالته في النفوس، ويربط استقراره فيها بثبات الظواهر الطبيعية من هواء، ومطر، وسماء.

وفي قصة " اعترافات راوية غير مهذب " تهجين آخر، يحدث فيه " عبد الرصيف" ذاته متخيلا نفسه في حوار مع حبيبته " ليلى "، حيث يبرز الحوار الباطني ثقته فيها، ورغبته في أن يعبر لها عن رومانسية، تقمصها لإخفاء أفكاره الحزينة عن الموت، والعزلة، وتعويضها بمواضيع، تساعد على التواصل، والتكيف، كالتحية، والفرح:

" أما هي فتسألني عن معنى مساء الخير، وسأحاول أن أقول لها أنّ مساء الخير معناها مساء الخير... تؤلمني، تسلبني، وأقول لها أنّه مصطلح غامض، ورد في موسوعة قديمة، حرقها " كيلليبينوس "، ثم تلح عليّ، وأعجز، وتلح فأجيب: ما معنى الفرح؟ ".[2]

كما يظهر الحوار الباطني أيضا تحرره الداخلي من عقدة الخوف، وقدرته على التكيف مع الرقابة عند ارتكاب المحظور، وهو الإقبال على الحب بعد أجل، تحدده وصفة الطبيب، و" عبد الرصيف " بهذا الخرق يكون قد حقق ذاته، واستعاد توازنه بتجاوز عزلته، واستحضار خيال حبيبته، متملصا في الوقت ذاته من الحصار الخارجي بتحية، وطلب عفو، أداهما لرجل الأمن الموصوف في هذه الكناية النصانية الساخرة:

"... ثم أسألها عن سر تجهمها قائلا: هل أزعجك أحد، أو ثلاثون؟

- نعم
- هل أهانك؟
- نعم
- هل هو قوي البنية؟

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " أزهار الملح"، ص 86-87.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب"، ص 69.

- نعم
- بشع؟
- نعم
- هل يملك قبعة؟
- نعم
- أنا متأسف، وعندما ألتقي به أحييه، وأطلب العفو، اعلمي أننا متلبسان بالحب، اعلمي يا امرأة أن الوصفة التي منحها لنا الطبيب صالحة لمدة ثلاثة أيام، وسبع ساعات، وسبعة أجزاء بالمئة، ونحن تجاوزنا الحد بساعة، أو أكثر ".[1]

والسرد اللاحق يصور " عبد الرصيف " في معاملاته الخارجية شخصية متوترة هامشية، تعاني الملل، وتعذبها لهفة الترقب، وهاجس المطاردات البوليسية:

" الانتظار، والإهمال، والرقابة: ثلاث حددت حقيقته الخارجية، وأصبح يكتبها في مقدمات رسائله، ومحاضراته لتعويض البسملة، والحمدلة، والتحية، ويرددها كلما استيقظ من نوم محفوف بالكوابيس العاقة ".[2]

وعلاوة على ذلك فالسرد يميط اللثام عن الوجه الحقيقي للمحبوبة، ويبين غدرها وخيانتها؛ لأنّها في النهاية ليست إلاّ عونا من أعوان الرقابة المسلطة عليه، وعينا من عيونها، تتجسس على حياته الخاصة، وتتآمر على عواطفه الدافئة تجاهها:

" أشارت بسبابتها إليه، وقالت: هاهو صاحب القضية.

أربعة كانوا: طوالا، شدادا، عراضا، شواربهم كأجنحة الخطاطيف، خدودهم متدلية، وأنوفهم قطع من المطاط، قذفت إلى وجوههم بشكل مضحك... وساقوه مثل خروف غير وديع ".[3]

وهكذا، فالحوار الباطني يسير بالشخصية نحو انفراج الأحداث، وإيجاد الخلاص بملاقاة الحبيبة، ومحاورتها، بينما يتجه السرد إلى تعقيد وضع الشخصية الباطني، وزيادة أزمتها سوءا بالدخول إلى السجن (القبو)، والأمثلة على تعاكس الحوار الباطني والسرد كثيرة، يصعب الإلمام بها جميعا، لكنها تشترك بوجه عام في ورود التهجين داخل الحوار الباطني،

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " اعترافات راوية غير مهذب"، ص 70.
[2] نفسه: ص 71.
[3] نفسه: ص 73.

ودلالته على وعيين متنافرين، أو متناقضين في بعض الحالات، لكل منهما نظرته الخاصة إلى الواقع، والوجود الإنساني في الحياة.

2.2. المواقف والرؤى في التهجين بضمير المخاطب

وإذا عاد القارئ إلى التهجين بضمير المخاطب، فهو يلاحظ أنّه في قصة " هكذا تحدثت وازنة " ينطوي على صوتين متوافقين في المبادئ، والأفكار، منسجمين في النظر إلى الوجود، والتنديد بسلبية الواقع الراهن، وأنانية الإنسان المفرطة في التعامل مع الحقوق، والواجبات، ورغم الاختلاف الطفيف المسجل على موقفي الصوتين إلاّ أنّهما يلتقيان في النهاية عند غاية واحدة: المطالبة بتغيير الوضع، وإنصاف أصحاب الحقوق، فموقف " وازنة " الذي اتسم منذ الوهلة الأولى بالتفاؤل في حصول الفرج، ظل يتذبذب شيئا فشيئا أمام محسوبية في توزيع السكن، وعراقيل بيروقراطية، يضعها المسؤولون، وعلى رأسهم مدير المعهد الذي يئست من جدوى محاورته بعد سلسلة من اللقاءات، والتأجيلات، أظهرت مدى تخشب وعوده، وتحجر قلبه، رغم علمه بواقع " وازنة" البائس، ومعرفته بجهادها، واستشهاد زوجها في سبيل تحرير الوطن من الاستعمار. وقد انتهى موقف" وازنة " إلى الانسحاب، وإيثار العزلة على الابتذال مؤقتا قبل أن تنضم إلى المحتجين على تصلب مدير المعهد، وتماطله في إعادة الاعتبار لها، وتجسيد حقها في السكن، وأولويتها مثل باقي المستحقين.

أما موقف الراوي فقد بدا يائسا على امتداد السرد، يستبعد إمكانية استجابة المدير لتوسلات " وازنة "، وقد ساعدته رؤية الراوي العليم التي يملكها على زيادة يأسه من تغير الوضع، أو انفراجه بزيارات دورية، كررتها " وازنة " قاصدة مكتب المدير للنظر في قضيتها، وتسببت أخيرا في نفاد صبر الراوي، وتأليبه العمال عليه من أجل إنقاذ " وازنة" من التشرد والضياع.

وعموما يمكن القول بأنّ " وازنة "، والراوي يتقاسمان نفس الموقف الرافض للظلم، والتهميش، ويختلفان فقط في طريقة التعامل معه، فــ " وازنة " تعتمد أسلوب المواجهة الفردية، القائم على الحوار، والإقناع، والتوسل، والراوي يعتمد أسلوب المغالبة المبني على الاحتجاج مع الجماعة للضغط بهم، واستغلال إجماعهم على حق "وازنة".

لكن هذا الاختلاف الشكلي لم يحرم " وازنة " من تعاطف الراوي، وجعله يسعى بدوره إلى كسب تعاطف القارئ، واهتزاز مشاعره مع تفاصيل حكايتها الحزينة، لذلك لجأ إلى استخدام تقنية المزاوجة بين الوصف، والسرد في القصة، واستخدم لها فعالية التبئير الداخلي في ابتعاث العواطف، والأفكار لإحداث الهزات العاطفية عند القارئ.

والمزاوجة بين الوصف، والسرد تقتضي من الراوي فرض التكامل بينهما، وإناطة كل منهما بمهمة، يؤديها حسب القسمة التالية:

1.2.2. وظائف الوصف

يؤدي الخلفية الهامة لإضاءة الجوانب الخارجية للشخصية، وعبره يتم التفاعل العاطفي مع الخصائص النفسية، والأخلاقية التي تتوفر عليها " وازنة "، حيث يضفي عليها الراوي هالة من البراءة، والقداسة، ويعمل على إرفاقها بكثير من النعوت المؤثرة الدالة على المعاناة، والشقاء، ثم يختم مقطع الوصف بجمل التهجين، يستحضرها بوعي الشخصية، وصوتها تمهيدا لسرد بعض ذكرياتها، ورغم عدم انتظام المقاطع الوصفية بطريقة واضحة، وورودها منفصلة عن بعضها بجمل سردية قصيرة، تحول بينها، أو تتخللها أحيانا؛ "لأنّها مادة نصية، قد تأتي متصلة أو متقطعة، لكنّها تظل مترابطة لغاية خارجة عن الوصف، ومقتضياته في ذاته، تقترن بمقصد فكري، ونفسي"،[1] فالراوي يجعلها مطية لعرض أفكاره، ومواقفه من النظام السياسي السائد، والوضع الاجتماعي إبان الاستعمار، وبعده، ومشكل البيروقراطية، والمحسوبية في قضاء المصالح، وهو يعتبر هذه العناصر الثلاثة ذات صلة وثيقة بأزمة " وازنة "، ومعاناتها التي تمثل محور الوصف، ونواته الأساسية.[2]

والراوي إذ يتعرض للعناصر الثلاثة، فإنّه يتعمد توسيع النواة الأساسية بعناصر متممة، تمتد محيطة بها، وتمثل أرضية صلبة لتحديدها، وفهمها، والراوي هنا لا يخفي إيديولوجيته، أو يعمل على تمويهها، إنّه يجاهر بجعل الاستعمار، الوضع الاجتماعي والسياسي الراهن، مع البيروقراطية أسبابا حقيقية لمحنة " وازنة ":

أ- الاستعمار: شردها في الماضي، وحرمها من زوجها الشهيد.

---

[1] Philippe Hamon: Qu'est ce qu'une description. Revue poétique, n° 12, p 23.

[2] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 164.

ب- النظام السياسي الراهن: أهانها، ولم يحترم جهادها، وتضحية زوجها عندما شغلها عاملة نظافة بائسة، والنظام الاجتماعي فرض عليها زوجا تقليديا، لا يعرف إلاّ ممارسة الوصاية، والنزوات.

جـ - البيروقراطية: حجبت مطلبها الاجتماعي، وحاجتها إلى سقف يلمّ شتات عمرها الضائع.

وأفكار الراوي حول هذه العناصر الثلاثة يجمعها مقطع وصفي، فيه كثير من النبرة الاحتجاجية، والجمل التقريرية الدالة على خضوعه للأسلوب الخطابي:" الزبدة لزبيدة، والزبل لعبيدة، هكذا جبلت البلاد التي لا تستحي من نفسها، وكذلك صنعت الخلائق الفاسدة، قبلات يوضاسية، وفخاخ مستقرة على الشفاه المتدلية على وعود متكرشة، فما أكثر ما بددت أنوارك، أصبحت خيالا لظلك، شبحا ينز باحثا عن إشراقة مترنمة نشوى، تذيب هذا البؤس اليافع، تنقلك إلى الماورائي، حيث لحظات الاطمئنان، وحرارة زوجك الأول الذي سلاما عليه يوم اختار ألاّ يكون، وما انتقلت إلى هناك، ظللت مثل رحمة جوالة تعبق أنفة، سحابة يتيمة تتساقط في فضاءات مبتذلة، لا خير فيها، حتى أنك لم تلتقي به، إلى الثاني باعوك بأقراط، وأقمشة لا تغطي الجلد، أعرف أن لا قدرة لك على الحكي، كما لم تكن لك قدرة على الاختيار، لا رأي للمحكوم بالإعدام مذ كان الحبل مشرعا، وقاضيا... ".[1]

ويلاحظ على المقطع أيضا انتهاؤه بجمل فيها تهجين لغوي مثل المقاطع الأخرى، وهي جميعا تعكس مقصدا نفسيا آخر، يحاول الراوي إبرازه، وهو مقصد يتعلق بوظيفته، ووظيفة المتلقي (القارئ) أيضا، ويعني ذلك أنّ الراوي في الوصف يتحول من وظيفة السارد (Narrateur) إلى وظيفة الواصف (Descripteur)، ويكون هذا التغير مصحوبا بتغير ثان، يتمثل في انتقال المتلقي من موقع المروي له (Narrataire) إلى موقع الموصوف له (Descriptaire)، وعملية تبديل الوظائف هذه ينشأ عنها أثر إيجابي، أو سلبي في استجابة المتلقي، حيث يسعى الراوي إلى جرّه للتعاطف مع الشخصية، والتجاوب مع استغاثتها بادئا بنفسه في التفاعل معها، ومستغلا خصائص الوصف، ودوره في الإقناع، بما يمنح القصة من قدرة على التخييل إلى درجة الهوس، والهذيان أحيانا، وقدرة على الإيهام بالواقعية ".[2]

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " هكذا تحدثت وازنة "، ص 127.

[2] Jean-Michel Adam & André Pétit-jean: Le texte descriptif. Ed Nathan. Paris, 1989, p37.

وتكمن أهمية الوصف بالنسبة لهذه القصة في كونه وسيلتها الفعالة لخدمة المعنى، ومن خلاله يحاول الراوي تمرير خطابه، وموقفه مهتما بضمّ رأي القارئ، وكسب مساندته لتوسيع دائرة التعاطف حول القضية، وهو عمل يتطلب جهدا سرديا كبيرا من الراوي حتى يتم له الإقناع، والتأثير المقصود، والوصف أفضل ضامن لذلك؛ لأنّه يعطل السرد، ويعرقل تتابع الأحداث للالتفات إلى السمات، والأحوال، والانتقال بالمتلقي من نسق عمودي ذي صبغة حركية زمنية قائمة على التطور، إلى نسق أفقي ذي طبيعة مكانية سكونية، يتفرغ فيه لممارسة التأثير عن طريق ملامح الشخصيات، وأوضاعها.

وتكون المحصلة تعطيل السرد بالإكثار من المقاطع الوصفية؛ لإيجاد مسوغ منطقي، وموضوعي للحدث النهائي، على أساس كونه حلا للعقدة، يضع الراوي به حدا لمشكلة "وازنة "، وذلك باقتناع جميع الشخصيات القصصية بمأسوية وضعها، واتحادها للاحتجاج على المسؤول، والمطالبة بإنصافها، وتمكينها من حقها.

2.2.2. وظائف الحوار والسرد

يضطلع السرد عموما في النص القصصي" بحكاية الأعمال، وتمثيلها"[1]، أمّا الحوار فمهمته نقل " أقوال الشخصيات باعتبارها لبنة من لبنات المغامرة، نقلت لتصير قسما من أقسام الخطاب".[2]

والحوار لا يختلف عن السرد إلاّ بمقدار خروجه، وتحرره من سلطان الراوي، وظهور الشخصيات ناطقة بأصواتها، تقدم خطاباتها مباشرة بلغتها مستقلة عن أسلوب الراوي، ويعتبر الحوار نوعا خاصا من السرد، لأنّ " الحكاية تختزل الأفكار دائما إما إلى خطابات، وإما إلى أحداث "،[3] ينقلها الراوي بعملية السرد، في حين يستخدم وظيفة المراقبة التي يملكها في الإشراف على تقديم الخطابات حسب تلفظ الشخصيات بها، حيث يلاحظ أنّ هذه الخطابات " تشكل نوعا خاصا من الأحداث "،[4] يتميز بطبيعته اللفظية، وانعدام الفاصل الزمني بين زمن المغامرة، وزمن الخطاب.

---

[1] Jean Ricardou: Nouveaux problèmes du roman. Op, cit, p 185.

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 216.

[3] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 80.

[4] نفسه: ص 79.

وفـي قصـة " هكذا تحدثت وازنـة " تظهر الجمل السـردية مـوجزة، ومقتضبـة، تتخللهـا مقاطع كثيرة من الوصف، تتحكم في تطور الأحداث، وتبطئ وتيرة السرد، الشيء الذي يبعث على القول بأنّها وجدت لتقديم الحد الأدنى، والأهم من الأحداث، وأبرزها تـواتر حـدث رجـوع " وازنة " إلى المسؤول، وزحف العمال على المنحدر قاصدين الجامعة للاحتجاج على ظلمه، والتركيز على هذين الحدثين جعل الراوي يعمد إلـى انتظـام كل منهمـا فـي ثنائيـة من البـرامج السردية، يترابط داخلها مع حدث آخر، ويفهم بموجبه:

أ- الذهاب إلى مكتب المدير في موضع من القصة، يعقبه الرجوع منه في موضـع لاحق، وتكرار الذهاب، والرجوع في المستوى الدلالي يوحي بإشفاق الراوي على تعب القائم بذلك، وسخريته من عبثية جهد بلا طائل، وإنسان متحجر الفكر، والضمير، لا يحركـه تواتر الأحداث، ولا يغير نمطيته تعاقب الأزمنة، وتكرار التجربة فيها.

ب- انحـدار العمـال علـى الطريق، يعقبـه، ويليـه الصـعود علـى المرتفـع المؤدي للجامعـة، ودلالـة المنحـدر فـي القصـة تنسـجم مـع تفـاقم الوضـع فـي المغـامرة، ونفـاد الصـبر، والانـدفاع نحـو الهـدف للقيـام بـالتغيير، أمـا الصـعود فيشـير إلـى الخـروج للمواجهـة وتصـعيد اللهجـة، والارتقـاء إلـى موضـع الحـل الـذي يضـع الأصـبع علـى المشـكلة، ويشخص علاجها.

وعمومـا فالسـرد يسـير فـي نفس اتجـاه الوصـف، وهـو يؤكـد السـمات، والأحـوال التـي أرساها الوصف عن " وازنة " بذكر الأحداث، والأعمال المسببة لها.

وكـذلك الحـوار فـي القصـة، فقد وجد لتعميـق مـدلول الإحسـاس بـالظلم، والبيروقراطيـة، وهو يحمل القـارئ علـى التعـاطف مـع شخصـية " وازنـة " بمـا يقدمـه من مشـاهد حيـة تصـور إعـراض المسـؤول عنهـا، بـل إنّـه يـدفع إلـى الشـعور بـالتقزز، والغيظ مـن تخشـب لغـة ذلـك المسؤول، وفظاظة أسلوبه في الرد على " وازنة "، وتأجيل قضيتها من أسبوع لآخر.

والحوار في هذه القصة ليس حوارا خالصا بمفهومه المعتاد الذي تتحـرر فيـه الشخصـية مـن وسـاطة الـراوي، وأسـلوبه، بـل هـو حـوار يسـتند علـى صـوت الـراوي وصـياغته، حيث يتداخل وعيه مع وعـي " وازنـة "، ويتكفل بتشـخيص كلامهـا في ملفوظ التهجينـات الموجـودة فـي الحـوار، مقحمـا أفكـاره، وسـخريته اللاذعـة باسـتعمال الخطـاب التعليقـي الـذي " هـو امتيـاز

السارد العليم إلى حد ما "،[1] وفي أغلب الحالات كان الراوي يسمح لشخصية المسؤول بالتعبير عن نفسها مستعملة لغتها، وأسلوبها بطريقة تزيد ملامحها النفسية، والذهنية اتضاحا، وواقعية، وتقربها من نموذج سلوكي بيروقراطي، يعرفه القارئ، ويميزه جيدا، فلا يملك إلاّ الانحياز ضده، والوقوف في صف من زكاها الراوي، وهيأ لها من الأوصاف، والأفعال، والأقوال ما يكفي للجزم بعدالة مواقفها، ومشروعية مطلبها في الحياة.

وثمة تهجينات أخرى بضمير المخاطب، يلمح فيها التواطؤ بين نسيج السرد، والنسيج المحتوي على التهجين، ومن بينها جملة، ترددت في قصة " تفاحة للسيد البوهيمي" خمس مرات في صيغة سؤال: " ماذا ربحت من قراءة الكتب؟ ".[2]

وهذه الجملة انتقلت من حوار جمع الأستاذ(الراوي) بإحدى الطالبات؛ لتستقر في الحالات الأربع الباقية داخل نسيج الحوار الباطني، وفيه صارت ملفوظا مشتركا لصوتين مختلفين، يصدر عنهما وعيان متناغمان، يتقاسمان وجهة نظر سلبية واحدة.

والجملة في ظهورها الأول لا تعتبر تهجينا، وهي في الحوار التالي تشكل ملفوظ صوت واحد، يتعلق بطالبة، تعبر لأستاذها عن موقفها من طلب العلم، والانكباب على مطالعة الكتب بالاستفهام عن جدوى ذلك في حياة الإنسان:

" لابد أنّك استوعبت ما قالته لك تلك الدمية الجميلة، وأنت تتأهب لاستقبال صباح مجعد: ماذا ربحت من قراءة الكتب؟".[3]

والأستاذ إذ يتبنى وجهة نظر الطالبة، ويجد في نفسه، وفي بعض أفكاره الجانحة التشاؤم ما يعضد به مدلول تلك الجملة، فإنّه يتخذها في الحوار الباطني خطابا غير منطوق به، يواجه به ذاته، ويعيب عليها خيبتها، دون الحاجة إلى محاور خارجي:

" ماذا ربحت من قراءة الكتب؟، من جديد صكتك الجملة الطائشة ".[4]

"... وخيل إليك أنّ أحلامك أصبحت ممسوسة، مريضة تسعل باستمرار، وتمشي بعكازات، وعليك بترميم دروبك، ماذا ربحت من مطالعة الكتب؟ ".[5]

---

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 171.
[2] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي"، ص 75.
[3] نفسه: ص75.
[4] نفسه: ص77
[5] نفسه: ص77.

"... ورغم وجودها أمامك، فقد مكثت حاضرا غائبا، تشكل ذاتك من بقايا ذاتك. ماذا ربحت من قراءة الكتب؟، عاد إليك الصوت الفظ، كدت تطير إلى أرض بكر لتلعب الجميزة مع القردة ... ".[1]

" أعجبتني هذه التفاحة قلت لها.

دونما انتظار سلمتها لك، في حين بقيت صديقتها، تبتسم كعادتها، مرحة مرحة، هندية المظهر، وشعرها الأسود يسبح على كتفيها، وأنت تسبح في الغياب، تغني، تموسق في أزمنة مطلقة، لا حاضر، لا ماض، والأفعال حطب...

ماذا استفدت من قراءة الكتب؟ ".[2]

إنّ تكرار الجملة في الأمثلة السابقة، وظهورها في نهاية القص النفسي، أو بداية مقطع سردي، أو نهايته، يحافظ على استقلالها، ويضمن لها الطابع الفجائي الذي تتميز به كحوار باطني، يتحقق في جملة مباشرة مختزلة، وينطمر بين مختلف أنسجة القصة بشكل كيفي، وتوزيع عشوائي؛ لأنّه " خطاب سابق على كل تنظيم منطقي ".[3]

وتسلل الجملة إلى باطن الأستاذ قد يعني تبنيه لها، وتشربه لما ترمي إليه من أفكار، لاقت تأييدا، وموافقة عنده، أو قد يدل ذلك على أنّها حافز، يتقاطع مع ما يدور في رأسه سلفا من هواجس، وآراء حول قيمة العلم، ومكانة أصحابه في المجتمع.

لكن المهم في هذا، أو ذاك هو صيرورة الجملة إلى هجنة لغوية، أصبحت محل نزاع بين صوتين: صوت الطالبة الذي تلفظها أول مرة، ومازال صداه، ووعيه يترددان فيها، وصوت الأستاذ الذي أقرها، واعترف بها، وصار يرددها في باطنه إلى أن امتلك ملفوظها بكثرة الاستعمال، وخول لنفسه التصرف فيها، فغير جزءا منها في المثال الأخير، واستبدل لفظة " استفدت " باللفظة الأصلية " ربحت " كالتالي:

ماذا ربحت من قراءة الكتب؟ (الطالبة)⟵ ماذا استفدت من قراءة الكتب؟

والتعديل الأخير يسمح للأستاذ بنقل الملفوظ (الجملة) من مستواه التداولي عند الطالبة إلى مستوى استعماله الخاص؛ لأنّ لفظة " استفدت " تخفف من شدة الأثر المادي الذي توحي به لفظة " ربحت "، لذلك تبقى الأولى موسومة مقابل غياب الوسم في الثانية.

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي"، ص79.
[2] نفسه: ص 80.
[3] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 200.

وبناء على ذلك، فالجملة " ماذا ربحت من قراءة الكتب "، أو صيغتها المحورة " ماذا استفدت من قراءة الكتب " تعتبر تهجينا عند وقوعها في الحوار الباطني، ومنها يرتفع صوتان، متمايزان لكنهما متفقان على موقف واحد، يتمثل في نظرة متشائمة إلى أهل العلم، تستكثر عليهم تضحياتهم في سبيل تحصيله، وتقلل من أهمية المستقبل الذي يؤولون إليه، وهي النظرة نفسها، يبلورها السرد متماشيا مع الحوار الباطني في تكريس الانتقاص من رجال العلم، ووسائله، والواضح أنّها رؤية مكرسة في المجتمعات العربية حين طغت عليها الحسابات المادية، وأعمتها عن تبصرما في العلم من فضيلة، وشرف وتطور، اهتدت إليه الأمم الأخرى، والراوي هنا يعرضها في قالب من التهكم، والشعور بالانهزامية الساخرة:

... ماذا ربحت من قراءة الكتب؟

لم تجبها، وقطعة الطباشير لم تسقط، احمرت بين أصابعك، والمصطبة اهتزت، لعلها وبختك؛ لأنّك ثرثرت كثيرا في الأدب، والفن، قضيت كل موتك في توزيع الحروف والعناوين، هكذا كالأبله، خسارة يا ذا المنغمس في التفاهة، لو كان الكتاب موضة لتغير العالم منذ فجر الخلائق ".[1]

وما يجزم بخضوع هذه الرؤية للتداول هو انعكاسها في الحوار الناطق بلغة الشخصيات، وهي لغة كثيرا ما تكون " أداة رئيسية في إبراز ذوقها، وعقليتها، ورؤيتها، وغير ذلك "،[2] وبالتالي فالراوي لا يكون مسؤولا عنها، ولو أشرف بنفسه على تقديمها؛ لأنّها ليست لغته الفردية الخالصة.

وإنّ فحص الحوار في قصة " تفاحة السيد البوهيمي " يدل على أنّ الأطراف التي شاركت فيه أغلبها من المحيط الجامعي، وهذه الأطراف تناقش تعب الأستاذ، وتشاؤمه البادي على وجهه، وتجعل من موضوع الاتصال به انشغالا، يطرح إشكالية علاقته بالمجتمع، وشعوره بالغياب المستمر عنه بفعل التهميش، وانعدام الاحترام اللذين يعامل بهما، إذ يتعرض إلى الإهانة، والشتم على أبسط خطإ يرتكبه، دون أدنى مراعاة لهويته، ورمزية المحفظة التي يحملها دليلا على دوره الحضاري في نشر العلم، والمعرفة:

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي "، ص 77.
[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 216.

" كنت تكفكف آراءك داخل دماغك؛ عندما اصطدمت بقنطار لحم قادم من الاتجاه المعاكس، أعجبت كثيرا بذلك النعت الذي ألقاه في وجهك: يا حمار!

- شكرا على المجاملة اللطيفة، أجبته.

ودونما التفاتة، دخلت الغياب من جديد ".[1]

ولعل ما عقد وضعية الأستاذ انتقال وجهة المجتمع من الاحتفال بالعلم، وتوقير أصحابه إلى التهافت على المادة، والاهتمام بأبطال نشاطات أخرى من رياضيين، ولاعبي كرة قدم كما يبينه الراوي في حواره الباطني:

"... لم تكن وقتها هدافا، وما حلمت بالرقم عشرة، أستاذ؟ اللعنة عليك، وعلى كل تاريخك الحافل بالقراءات المعوقة.. ".[2]

ولعل مركب الشعور بالنقص مرجعه هذه المقارنة الخارجية بين أنشطة الحياة، حيث ينزاح معيار التفاضل الاجتماعي إلى الشهرة، والثراء في تحديد القيمة، والمكانة الاجتماعية، ويترسخ المعيار الجديد بطريقة وبائية داخل الطبقات الاجتماعية، فلا يستثنى منه المثقفون أنفسهم، حيث يضطرون إلى مسايرة تياره الجارف متأثرين بقوة تداوله، واستعماله، إن لم يختاروا طريق الانعزال، والتسكع تعبيرا عن رفضهم، ومقاومتهم للنظرة السائدة، مثلما فعل الأستاذ، وهو يسترجع ذاته بطريقة واعية من حديث الطالبة عن الكلاب رابطا بين تسكعه الذي سلط الناس عليه، وتشرد الكلاب بحثا عن رزقها تحت وطأة الزجر، والنهر:

" - اسمي نبيلة.

- أيّ اسم رائع؟ أنفك جميل، سأعطيك عشرة على عشرة مع ملاحظة متفوق، كيف حال الجماهير؟.
- حال الكلاب، أجابت نادية

كانت تعرف تماما أنّك من أواخر المتسكعين المبجلين، بركة حقيقية موشكة على الأفول، متروكة للرطوبة، والحشرات البشرية المتلفة ".[3]

ولا شك أنّ التراكيب الجاهزة التالية: " يا حمار "، " حال الكلاب "، " ماذا ربحت من قراءة الكتب " تعطي فكرة واضحة على تأثر المثقفين بالمعيار التداولي في تحديد قيمة الإنسان داخل المجتمع، وهي تبرز أيضا خيبة ظن الأستاذ في مسار إنجازاته العلمية،

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي "، ص 74.
[2] نفسه: ص75.
[3] نفسه: ص 76 -77.

وشعوره العميق بتنكر الآخرين لجهوده في إنارة السبيل أمامهم، وانقلابهم عليه في أول فرصة مواتية، كما يوحي به استرجاعه غير الواعي لنفسه من خلال التمثيل لها بحكايات الجدة عن الماء، والشجر:

" - يبدو أنّك متعب، قاطعتك نادية.

- ضيعت مفهوم العمل، وسر انقباض النجمة، إنّني أنوي الذهاب إلى قرية صغيرة بائسة، أتكئ على حائط قديم، وأستمع لحكايات جدتي عن الماء، هل تعريفين ماذا قال لحظة غليانه، الشجر الذي سقيت، به انكويت به. الآن لا أستطيع أن أفعل لقد ماتت جدتي.

- أنت رائع، علقت نبيلة. "[1]

ويلاحظ أخيرا على الحوار اضطلاعه بوظيفة استرجاع الذات المخاطبة، وتحقيقها من خلال ما كانت تتوجه به الطالبتان من كلام إلى الأستاذ، وقد ارتبط الحوار بمواضع تحول العلاقة بين الشخصيات، ومنها قرار الأستاذ قبول التعرف على الطالبة في المستوى العاطفي الذي يرمز إليه تسلمه التفاحة من يدها، وتذكره خطيئة آدم وحواء، وكذا قراره العزوف عن العلم في المستوى الفكري، والإيديولوجي، حين أدار ظهره للمكتبة معلنا قرفه، وتقززه من اقتناء الكتب، ومطالعتها؛ ليقر بطريقة ضمنية خضوعه إلى المعيار الاجتماعي السائد، وقد تمت التحولات كلها بأسلوب فيه تدرج منطقي، يجعله تحليلا مسترسلا لموضوع المثقف، والواقع الاجتماعي في العالم العربي.[2]

ولئن كان موقف المثقف سلبيا، تتضمن قصة " تفاحة للسيد البوهيمي " اتفاق كل أنسجة القصة على بلورة تراجعه في نفس الوجهة بأبعاد مختلفة: نفسية، اجتماعية، وإيديولوجية؛ فإنّ هذا الموقف يبدو أكثر إيجابية، وميلا إلى التحدي في قصة " مذكرات الحائط القديم "، ذلك أن الأستاذ ينسحب إلى الماضي في قصة " تفاحة للسيد البوهيمي "، يحتمي بطفولته من قسوة الواقع، لكنه يفشل في اتخاذ مواعظ الجدة عن الماء والشجر حافزا لرد الفعل، ومقاومة الإقصاء بسبب عجزه عن التواصل مع الماضي، يسيطر عليه وعيه بموت جدته، وانقطاع أسبابه للالتحاق بالقرية، والاعتبار بالذكرى عند الحائط القديم، يخالفه في ذلك "عبد الوالو" في قصة "مذكرات الحائط القديم"، إذ ينجح في التواصل مع ماضيه، وينفذ بفكره

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " تفاحة للسيد البوهيمي"، ص 78.
[2] انظر الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 224.

إلى أعماقه الباطنية، يبحث في آفاق طفولته، وحكايات جدته عن حل لورطته، ليتوقف عند حكاية "هارون وقارون" جاعلا منها عبرة لواقعه، وقاعدة خلفية للتجربة المنقولة، تهيئ له فهم الحاضر في ضوء الماضي، فاستطاع بها أن يتوحد بذاكرة جدته، ويتسلح برصيد ثقافتها الشعبية في مواجهة صديق، أصبح وزيرا، يخشى غدره مثلما غدر قارون بأخيه هارون من أجل سنبلة تافهة:

".. قارون ندم، ندم، وناح، وضيع صوته، ومن ذلك الوقت، وهو يصيح: طاب خيي طاب، قتلت خيي على سنبلة، والسنابل كثرت، طاب خيي طاب، هذي هي الحكاية، كل صوت عنده معنى، وكل طير يلغي بلغاه، ارقد ارقد في الصباح يرحمها مولانا، وأحكي حكاية أخرى عن قارون الذي أصبح وزيرا في زمان البق ".[1]

ولا يتسع المجال لذكر كل تفاصيل حوار الجدة مع " عبد الوالو "، وهي تقص له حكاية " هارون وقارون "، فالحوار مترامي الأطراف، تتخلله مقاطع سردية كثيرة، بعضها يروي حاضر " عبد الوالو " ومعاناته اليومية في غربته بقرية " فريحة "، وبعضها يمثل استرجاعا لذكريات ماضية عن حياة الطفولة في كنف الجد، والجدة.

لكن الأهم بالنسبة لهذه الدراسة هو انتهاء المقطع السابق من الحوار بجزء فيه تهجين لغوي واضح، يلي كلام الجدة، وتعليقها على ندم " قارون " بعد قتله أخاه، وهذا الجزء يمثله الملفوظ الآتي:

" هذي هي الحكاية، كل صوت عنده معنى، وكل طير يلغي بلغاه، ارقد ارقد في الصباح يرحمها مولانا، وأحكي لك حكاية أخرى عن قارون الذي أصبح وزيرا في زمان البق".

وفيه يلاحظ القارئ تغير الصوت فجأة، وانتقاله من الجدة إلى " عبد الوالو" الذي يأخذ الكلمة منها؛ ليختم الحكاية بصوته، ووعيه اللغوي اللذين يتداخلان مع صوت جدته، ووعيها، حيث أنّ لغة الجدة ووعيها المستقلين بملفوظهما يتوقفان عند حدود العبارة:" ومن ذلك الوقت وهو يصيح: طاب خيي طاب، قتلت خيي على سنبلة، والسنابل كثرت، طاب خيي طاب ". والظاهر أنّ ملفوظ التهجين في ذلك الجزء يخيل بتصوير الجدة، وهي تضع نهاية لحكاية " هارون وقارون" تهدهد بها حفيدها قبل النوم، وتعده بحكاية تعقب رحيلها بسنوات كثيرة، فقارون الجديد الذي أصبح وزيرا ليس إلاّ صديق حفيدها " عبد الوالو "، وزمان البق هو حاضره المتأزم، والصباح المنتظر هو يوم مواجهته ذلك الصديق.

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم "، ص 62.

والسرد اللاحق يؤكد هذه الأشياء، ويبين تداخل حكاية " هارون وقارون " مع قصة " عبد الوالو"، وصديقه الوزير:

" في الصباح حملوك في صندوق أخضر، وما عدت تقصين يا نانا، طويت دفاترك، وما توقفت الحياة كما كنت أزعم، كان الهمز، واللمز، والفرز، وفرزت، لم يأت زمان البق، فالعمر كان بقًّا، وذاك الصديق، الذي سلاما عليه، تبنى الحركة الدائرية، وأصبح وزيرا، قولي مبروك.

- طاب .. طاب.. في كل مكان نواح.

لو تعرفين ماذا حدث؟ ببراءة دخلت ساحة القتال، كانت كل نبضة من نبضات الروح تجدد نسغ الطفل العجيب الذي يموسق في الصدر، يلعب لعبة الخلاص في مروج النفس التي ألفت الترحال، وكنت أتمزق للحفاظ عليه.

- ماذا يبقى بعض تخريب الأطفال؟.

- الأضرحة. أجبت ".[1]

والواقع أنّ التهجين المذكور سابقا يشكل انعطافا هاما في مسار القصة، فبعد أن كان " عبد الوالو " مستمعا، يتلقى من جدته حكاية شفوية قديمة، تكون في متناول انتقاداته وتعاطفه، وشتى أشكال تدخلاته، تراه يتحول إلى راو، يقص على جدته حكاية واقعية، عاش تفاصيلها، ووجد فيها تقاطعات، وإسقاطات لحكاية جدته المستقاة من التراث على قصته.

و" عبد الوالو " في هذا كله يوظف وعي جدته، وصوتها في تقديم تجربته مع الصديق، ويخاطبها بنفس الطريقة التي اتبعها في صباه مستفسرا، أو سائلا عن الأحداث، وكأنه ليس مصدر المعلومات، والأخبار التي يسردها عن الصديق لجدته: " لو تعرفين ماذا حدث يا جدتي؟ "، و" ماذا يبقى بعد تخريب الأطفال؟".

وتظهر التهجينات الأخيرة في القصة على شكل تساؤلات، وظيفتها إعطاء دفعات قوية، تحافظ على تقدم السرد، وتجديد نمو أحداثه لبلوغ النهاية، وفيها يتكئ " عبد الوالو " على صوت جدته، ويستحضر وعيها في باطنه، يطعم به لغته، ويحملها بأصداء حكايات الجدة، وتراكيبها المشخَّصة:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم "، ص 62-63.

" وفـي مدينـة الأضـرحة، والطمـي، والمواقـف الهشـة تتناسل الأضـرحة، يتـوج السفلة ملوكـا، علـى صـهوة التمرحل يقطعـون نبـع الثقـة، ويسـرحون نحـو النكـران: نكـران الأحبـة، وحليب الأم:

- ثمّ؟

- أجوج وماجوج، وكبت السنين، قـارون يخلـف قارونـا، حلـوف يخلـف حلوفـا، التقلبـات المفاجئة تدمي الرب والحصى، ومع الهرج تتكاثر الأوسمة، ويبدأ الصعود نحو أعماق الأنا.[1]

ولأنّ اسـتخدام الخطـاب المكتـوب يحطـم الصـلة المباشـرة، و" يباعـد بـين المشـاركين لتجمدهم في انفراد القراءة، وصمتها، ويفتت، ويعطي طابعـا غفلا لعلاقـات القول، والاستماع التي تصبح محض تخييلات للتخييل "[2]، فإنّ " عبد الوالو" يستشعر، وهو يروي قصـة صـديقه لجدته في وعيه الباطني انقطاع الرابط الاجتماعي بها، وغياب الانجذابات، والتحالفات العابرة التي كانت تسجل بينهما كطرفين مشاركين، يحافظان على الصلة مع الحكاية الشفوية القديمـة، إنــه يحــاول أن يسـتعيد هـذا الـرابط بواسـطة المخاطبـة المتكـررة لجدتـه مثلمـا كـان يفعـل في طفولته، وكأنّه يسعى إلى الاقتنـاع، والتصديق بتمثل جدته مستمعا حقيقيـا، ينصت لذكرياتـه وهواجسه:

" – هل كنت تسمتعين يا نانا الظريفة؟

فـي طريـق المعركـة التـي رسـمنا آفاقهـا أنـا، وصـديقي، ظـل ذلـك الطفـل يتعفـرت طربـا، وبعفوية كنت أتقدم من الأعداء، وبحذر نسبي أيضـا، أحرس طـاقمي من ضـربة العدو، وخطـأ الصديق ".[3]

وإذا كانت المواجهة الثنائية بين الوزير، و" عبد الوالو " قد انتهت لصـالح هذا الأخيـر، حين أسفرت عن طبع كتبه، وتوزيعها، فإنّها تثمن في أبعادها الدلالية صـمود المثقـف، ودفاعـه المستميت عـن مبادئـه، وأفكـاره، وعـدم استسـلامه لتحرشـات جهويـة، ظلـت تطـارده فـي تلـك القرية المعزولة:

"... إذ كلمــا تسـللت إلـــى الشــارع خطـــأ إلاّ ورجعــت مســكونا بــالقلق الوجــودي، والوشوشـات:هـذا برانـي، هـذا برانـي... برانـي هـذا، عنـدها أعيـد قـراءة القصـيدة المنقوشـة علـى الحائط القديم:

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم "، ص 63.
[2] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 94.
[3] السعيد بوطاجين: المصدر السابق، ص 63.

آه كم أتمنى لو أكون في هذه اللحظة محموما في قرية بعيدة، على سرير غريب، وتحت سقف غريب، وامرأة عجوز لم تقع عيناها عليّ من قبل، تسألني، وهي تعصر منديلها المبلل فوق جبيني: من أي البلاد أنت يا بني؟ فأجيبها، والدموع تملأ عيني: آه يا جدتي... ".[1]

والجدير بالذكر أنّ توازن المثقف، وصموده في قصة " مذكرات الحائط القديم " ما كان ليتحقق لولا ذلك التواصل اللصيق الذي عقده مع الماضي، فلم يترك حاضره مبتورا مهزوما أمام التغيرات، والتطورات في البنية الاجتماعية، والإيديولوجية، بل ظلت روافد الماضي من حكايات شعبية، وذكريات عن الطفولة تزوده بالتجارب، والعبر المفيدة، تساعده على تجاوز العقبات الناجمة عن الاحتكاك، وتضمن له تفادي أزمات نفسية، ترتبت عن صعوبة الاندماج، وتحقيق الذات، أظهرها السرد في رجوعاته، واستباقاته الحافلة بموقف متشائم ناقم، يدين تنكر الأصدقاء، ويميل رغم تطرفه إلى تحدي الوحدة، والخيانة:

" ... ومع الباطل وقعت صفقة، وتبدل الصحاب القدامى، كطقس الخريف أصبحوا... لكني لا أعرف أي قدر بعثرني في قرية" فريحة" هذه، كأنّي أذنبت في حق كل الآلهة، والحكومات، صديقي السريالي قال لي بأنّ الكتاب الإغريق عاشوا في أثينا، ضحكت وقتها بكل اللهجات، وبالفصحى أيضا، أدركت بأنّي لو مت هنا وحيدا، ومسكينا كالذئب، سيفضحني الجدار القديم، ويكتب مذكراته، الصحاب الذين فقدوا الحب منذ فجر الولادات الخاطئة سيندبون كالنساء المحترفات، أما أنا فأقهقه هكذا: أيها المعزون المعاصرون كيف حالكم؟ ".[2]

وقد أثمر الحوار بما احتوى عليه من تهجين ثنائي الصوت، يعضده كلام الجدة بما تخلله من تواطؤات، وتوريات، تلمح إلى غدر الصحاب، وانقلابهم، ليرسخا معا ثبات هذا الموقف باستخدام خلاصات تجارب إنسانية، علقت في اللاشعور، والوعي الجمعي للذاكرة الشعبية:

"... وفي مرة ينطق الحجر، ويقول:

" هذا وطنك، ولا جيت براني، أراس المحنة كلمني لله " روح هارون هي التي تنوح، تشرح للغيمة، والوادي، والساقية حكايته، وما تمشي غير مع الواقف، ظهرها للفقير، ويدها للخائن ".[3]

و من هذه التوريات أيضا:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم "، ص 56.
[2] نفسه: ص 50.
[3] نفسه: ص 53.

"...الحق الحق... كان قارون معهم، ظالم كبير، وخائن العشرة، اللعنة عليه، سرق بيت هارون، و طرده، أكل أمواله، وما خلى له شيئا".[1]

كذلك:" ولما فتح عينيه لآخر مرة، ظن قارون بأنه طمع في السنبلة الوحيدة، فهجم عليه حتى قتله، الدنيا هذي ما فيها ثقة، والمثل يقول " لو كان الخو ينفع خوه ما يبكي حد على بوه".[2]

و يلاحظ أن هذه التوريات تتخذ مدلولها القريب من الحكاية الشعبية، وتجعله محصورا في غدر قارون بأخيه، لكنها تلمح به إلى مدلول بعيد أخر، يشاكله، ويتمثل في تنكر الوزير لصديق طفولته " عبد الوالو"، وتوافق المدلولين داخل هذه المشاكلة يقوم على مبدأ تبعية أحدهما للآخر، واستخدامه في تكثيف دلالته، وتركيزها، وهذا يعني أن البنية الشكلية الصغرى لعلاقة الأخوين في الحكاية الشعبية، وتفاصيل المواجهة بينهما ما هي إلا انعكاس سردي (Mise en abyme) لبنية شكلية كبرى، تمثلها علاقة "عبد الوالو" بصديقه الوزير، حيث يتحرك الخطاب السردي للبنية الشكلية الصغرى في الواجهة، ويضيء الخلفية التي يمتد عليها خطاب البنية الكبرى تدريجيا، وعمل البنية الصغرى هو أشبه ما يكون بمرآة صغيرة، تعكس مجموع المشهد القصصي، وتختزل أبعاده الدلالية.[3]

وعموما، فإن استقصاء طرائق التهجين، تحدد أنماط الوعي المتفاعلة فيها، وتقود إلى نتيجة أساسية، مفادها التأكيد على أن التهجين خاصة أسلوبية هامة في قصص " السعيد بوطاجين"، ترتبط ارتباطا وثيقا بالشكل القصصي، يحددها مظهران نوعيان متميزان:

1 – مظهر يشدد على الارتباط بضمير المتكلم: يكثر في القصص ذات الأحداث المبنية على أصداء من السيرة الذاتية، لذلك فهو ينصرف إلى التعبير عن اهتمامات الذات في انطلاقها، وتحررها من القيود الاجتماعية، وبخاصة ما يتعلق بالسلوك، والآداب العامة في التعامل مع الآخرين، والحق في الحريات الفردية داخل المجتمع، وتبعا للتوجه الذاتي، تتباين أنسجة الخطاب في الانسجام، والتجاوب مع الأفكار، والأحاسيس الخاصة بالشخصيات الفاعلة، فيلاحظ أن الحوار الباطني بنوعيه: المباشر، وغير المباشر، يدعمها، ويضخمها؛

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " مذكرات الحائط القديم "، ص 53.
[2] نفسه: ص 62.
[3] انظر بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص93.

لأنه يمثل صوتها الداخلي غير المسموع، وقناتها التنفيسية في التعبير، إذ تنصب ذات الشخصية المتكلمة من نفسها مستمعا، يصغي إلى مكبوتات النفس، ويحررها، وبهذه التقنية القائمة على الشفافية الداخلية، يبرز المتكلم القاص مواقفه المقهورة التي يخفيها عن المجتمع؛ لأنها تحمل رفضه، واحتجاجه على المواقف والرؤى السائدة في المجتمع، في حين يكون السرد معاكسا لذلك، ومتناقضا مع الحوار الباطني في توجهه؛ لكونه يتماشى مع نظم العالم الخارجي، ويساير مقامات التواصل داخله، وفيه يكبت صوت الذات الباطني، فيتراجع إلى حدوده الداخلية، ويؤدي إلى تراجع الشخصية عن إبراز رؤيتها المخالفة لرؤية المجتمع، وتحايلها بكيفية اضطرارية، تحقق التوازن داخله، وتعيد التكيف مع نظامه من جديد.

2 – مظهر يشدد على الارتباط بضمير المخاطب: ويتواجد أيضا في القصص ذات الصلة بالسيرة الذاتية، إلا أنه قليل الظهور مقارنة بالمظهر السابق، وهو يتميز بالتركيز على جوانب موضوعية في الحياة الاجتماعية، ومن ثمة فهو يتخلى عن تعقب خصوصية الذات، ويترك سبر باطنها، ليهتم بالتعبير عما يمثل قاسما مشتركا لها مع غيرها في العالم الخارجي، لذلك تنعكس فيه رؤية متشائمة، لكنها إيجابية، وحافلة بمواقف للدفاع عن الحقوق الاجتماعية، والقيم الإنسانية النبيلة، يتجلى فيها التعاطف مع الآخر من خلال شخصية مهضومة الحقوق، يصورها الراوي، ويكون الأمر متوقفا على خصائص نفسية، وسمات أخلاقية، يسبغها عليها، وعلى سلوكات قولية، وفعلية، ينقلها، وينسبها إليها، وهو ما يتطلب حشد تقنيات السرد، والوصف، والحوار لخدمة الغرض، حيث تنتهي إلى إجماع حول نفس الأفكار، والمواقف، يلمحه القارئ بوضوح في درجة توافق، وانسجام كبيرين بين هذه الأدوات القصصية المختلفة.

الفصل الثالث:
صور التعويض في الأسلبة

تمهيد

الأسلبة هي النوع الثاني من أشكال الحوارية الثلاث التي حددها " باختين "، حيث ذهب إلى تعريفه بأنّه تفاعل بين لغتين، قد يفصل بينهما عامل زمني أو أدبي، فتكون إحداهما معاصرة، والأخرى خاضعة للتقليد والتداول، وتعمل اللغة المعاصرة التي تسمى مؤسلبة على ابتعاث اللغة الأخرى التي تصير مُؤَسلَبة، وتقوم بإخراجها في ثوب جديد بانتقاء بعض أجزائها، وإعادة تنظيمها وتقديمها بطريقة خاصة، وبتعبير " باختين ": " فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة، إنها تستخلص منها بعض العناصر وتترك بعضها الآخر في الظل ".[1]

ولما كان لكل لغة منهما حضور في الملفوظ، يتطلب وجوده لنقل الوعي اللساني والإيديولوجي، فإنّ " باختين " يلح على اختفاء اللغة المؤسلِبة، وممارسة مفعولها ووعيها اللساني خفية، وذلك ببثه مندسا بين المكونات التركيبية للغة المؤسلَبة، حيث يقول "باختين": " هذا الوعي اللساني للمؤسلِب، ولمعاصريه، يباشر عمله اعتمادا على المادة الأولية للغة المؤسلَبة، ولا يتحدث المؤسلِب عن موضوعه إلاّ من خلال تلك اللغة التي يؤسلبها، لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة في ضوء الوعي اللساني المعاصر المؤسلِب".[2]

ويفيد كلام " باختين "هذا بأنّ الأسلبة تقتضي حضور لغة واحدة في الملفوظ، يسهل التعرف عليها، وتحديدها لأنّ تواجدها يكون مباشرا، لكنها لا ترد على صورتها الأصلية، وإنّما تخضع إلى التصرف والتعديل؛ لكي تتجسد في صورة أخرى، تعرف بالصورة الآنية (Actualisé)، " ولا يمكنها أن تحصل هذه الصورة الآنية إلاّ إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية، تعمل بشكل غير مباشر ".[3]

ولتلخيص ما سبق، يمكن أن يبسط مفهوم الأسلبة بالمخطط التالي الذي يوضح علاقة التداخل بين اللغتين:

---

[1] ميخائيل باختين: المتكلم في الراوية، ص 115.
[2] نفسه: ص 115.
[3] حميد لحمداني: أسلوبية الراوية، ص 88.

الأسلبة تضم
- ← لغة مباشرة (حاضرة) ← مهيمنة ← آنية مشخَّصة ← معوِّض.
- ← لغة غير مباشرة (غائبة) ← متنحية ← ضمنية مشخِّصة ← معوَّض.

ونظرا لوجود تداخل نظري آخر بين مفهومي التهجين والأسلبة، اقترح " حميد لحمداني " لكل منهما صياغة خاصة، تفصل بينهما، وترفع اللبس الموجود فيهما، بحكم أنّ في كل منهما لغة مشخِّصة وأخرى مشخَّصة، وهاتان الصياغتان هما:

" التهجين: لغة مباشرة " أ "، مع / ومن خلال لغة مباشرة " ب " في ملفوظ واحد.

الأسلبة: لغة مباشرة " أ "، من خلال لغة ضمنية " ب " في ملفوظ واحد.

والفرق الأساسي – كما يتضح – كامن في أنّ اللغة " ب " في التهجين حاضرة في الملفوظ، بينما هي ضمنية فقط في ملفوظ الأسلبة ".[1]

وبناء على هذا الحضور، والغياب عن الملفوظ، تقوم علاقات التعويض النصاني بين اللغتين، ففي التهجين يكون نص اللغة " ب " معوِّضا لأنّه ينوب عن نص اللغة " أ " ويشخصه، في حين يكون نص اللغة " أ " معوِّضا في الأسلبة، فهو النص المباشر الحاضر الذي ينهض بتأدية أبعاده الدلالية الخاصة، ويعمل على عكس الدلالات الخافية لنص اللغة " ب " الضمنية، لأنّ هذه الأخيرة " لا تترجم إرادة ما سيؤسلب فحسب، بل أيضا الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة ".[2]

ولاشك أنّ مفهوم الأسلبة يفرز تداخلا آخر مع مفهوم التناص، حيث تبدو بعض الأمثلة المؤسلبة، وكأنها نص يتشرب نصا آخر، تربطه به علاقات تأثير وتأثر، تدرس في إطار التزامن والتعاقب، مما يجعلها من الوجهة النظرية تابعة لدراسة تاريخ الأدب.

إنّ الأسلبة تختلف عن التناص في كونها لا تعير اهتماما كبيرا لتاريخ النص المؤسلَب، أو صاحبه، إذ تكفيها الإشارة إليهما، لأنّها تجعل نصب عينيها العناية بالوعي المؤسلب في العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات، وهي بذلك تخالف التناص؛ لأنّه يجعل من النص المقتبس أصلا، يتمتع بالفوقية على حساب النص المتشرب له، بينما تركز الأسلبة على مفعول اللغة المعاصرة، وقدرتها على إعطاء صور آنية للغات

---

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 88.
[2] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ص 115.

القديمة، أي أنها تبحث في طرائق تأثيراللغات الأدبية المعاصرة في لغات أخرى، قد تكون سابقة عليها، وبهذا فهي تعالج كيفية إدماج النصوص اللغوية السابقة، والتصرف في تركيبها؛ حتى تعبر بطريقة مقصودة عن نوايا اللغة الضمنية المؤسلِبة.

تقسم الأسلبة حسب طبيعة الموقف الناتج من تفاعل اللغتين إلى قسمين رئيسين هما:

- الأسلبة الباروديـة: تقوم على تصديع اللغة المؤسلبة، وتشظيتها، حيث يعمد الوعي المؤسلب إلى زعزعة بنائها بشكل يتولد منه موقف ساخر منها، لذلك فالأسلبة الباروديـة " تعني محاكاة ساخرة " للغة المؤسلَبة.[1]
- الأسلبة التوافقية: في هذا النوع يتجلى الانسجام بين اللغة المؤسلِبة، واللغة المؤسلَبة، ويظهر التطابق بينهما في النوايا، والمقاصد، ويتأتى للغة المؤسلِبة أن تعبر عن موقفها من خلال الصور الآنية للغة المؤسلَبة، دون أن تظهرفيها علامات، أو دلالات توحي بالتعارض، والتنافربين اللغتين، " ويبدو أنّ هذا النوع بالنسبة لـ " باختين " هو أكثر أشكال الأسلبة شيوعا ".[2]

وهناك نوع ثالث يمكن الإشارة إليه، يتبع – في الواقع – حركية الأشكال الحوارية، وقدرتها على التبادل، وتغيير المواقع، وفيه تنتقل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين، أو من التهجين إلى الأسلبة، وهذا ما " يسميه " باختين" تنويعا (Variation)".[3]

1. الأسلبة الباروديـة (أسلبة المعارضة)

تحتل الأسلبة الباروديـة مكانة هامة في أعمال " السعيد بوطاجين "، إنّها تكتسي أهميتها من تلك السخرية اللاذعة التي تشيع فيها بطريقة علنية سافرة، تجاهر بفضح الظاهرة المتناولة، وتسلط عليها نقدها، ومعول هدمها من الداخل إلى غاية تقويض أركانها، وهز ثباتها، واستقرارها في المجتمع.

والأسلبة الباروديـة تشغل مقاطع متنوعة من كلا المجموعتين القصصيتين، فهي تتواجد على وجه الخصوص في قصص: " السيد صفر فاصل خمسة "، " أعياد

[1] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، هامش ص 90.
[2] نفسه: ص 90.
[3] نفسه: ص 90.

الخسارة" و" سيجارة أحمد الكافر " من المجموعة " ما حدث لي غدا "، وتتركز بشكل أكثرجلاء في قصتي: " أزهار الملح " و " لا شيء " من المجموعة القصصية" وفاة الرجل الميت"

وتوفر الأسلبة البارودية في القصص المذكورة، يجعلها ذات علاقة وطيدة بالهجائية المينيبية، تظهرفي توظيفها للأصناف الأدبية المركبة كالأقاصيص، والأقوال الخطابية المتكلفة، والجمع بين النثر والشعر، والتصدي لانتقاد مظاهر الحياة اليومية المتناقضة، والتشديد في الرد على البنى، والمواضيع الإيديولوجية الراهنة.[1]

وقد تراوحت أمثلة الأسلبة البارودية عند " السعيد بوطاجين " بين أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي، وأسلبة أشكال أدبية مكتوبة، تدخل في إطار الجنس الأدبي كالخطبة البلاغية، المقال الصحفي، وطريقة العنعنة والإسناد المعهودة في كتب الحديث والفقه، أو أسلبة نص يحمل صبغة دينية زائفة لمسيلمة الكذاب، وهذه الأمثلةـ وغيرهاـ تتخلل مقاطع السرد المباشر، وخطابات الشخصيات المتفردة أسلوبيا، وتشكل معها تنوعا أسلوبيا غير متجانس المكونات، سرعان ما يخضع لوحدة أسلوبية عليا، تتحكم في الكل، وتعطي للعمل الفني خصوصيته، وفرادته النابعة من قدرته على الجمع بين المتباعدات، وإخضاعها لوحدة العمل الأدبي، وذلك حسب الرأي القائل بأنّ الأجناس الأدبية قد تتشكل من داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة.[2]

1.1. أسلبة خطبة

الخطبة نمط من أنماط الخطاب الأدبي، اشتهر بها العرب قديما، ولجأوا إلى استعمالها في مقامات تواصلية مختلفة، فوظفوها في الاحتجاج، الإقناع، والتحريض على المهام، أو الدعوة إلى الانفعال، والتأثر بها، وكثيرمن الأغراض والمقاصد الأخرى.

تناولت الدراسات الأسلوبية باهتمام نص الخطبة، وعكفت على تشريح نسيجها، وتحليل أبرز أجزائها للوقوف على بنيتها الدالة، وقد لخص " بليث " مكوناتها الأساسية في أربعة عناصر هي:

---

[1] انظر ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 172.
[2] انظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تعريب محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص 45.

أ- المقدمة (أوالمدخل): وعليها أن تجعل القارئ/ المستمع منتبها، متقبلا، ومرحبا، ويتم ذلك، وغيره بفضل مواضع التقديم.

ب- السرد: (الحكي من توالي الوقائع): ويطلب فيه أن تقدم الوقائع للقارئ/المستمع بطريقة مختصرة، واضحة، ومقبولة.

ج- الاحتجاج: البرهان يفرع أحيانا إلى تبرير إيجابي، وتبرير سلبي، ويمكن أن ينطبع هذا الجزء من الخطاب بالموضوعية، والانفعال تبعا للتأثير الذي يرغب الخطيب في إحداثه.

د- الخاتمة (النهاية): وتضم عادة ملخصا موجزا للبرهنة المقدمة، ودعوة للانفعال.[1]

ومن أمثلة هذا النمط من الأسلبة، ما يعرضه الراوي في قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، حيث يقدم خطبة لمدير معهد الآداب، قالها ارتجالا في اجتماع لمجلس الأساتذة، يتوخى من ورائها إدماج مقياس الأسلوبية ضمن مواد التدريس بالجامعة.

ومنذ الوهلة الأولى يكشف الراوي في حوار مع صديقه عن سخريته من المدير، ومن كثرة خطبه التي لم تجد لها صدى في نفسيهما، ثم لا يلبث أن يشرع في تقديم الخطبة بعد تجريدها من مقدمتها تعبيرا عن عدم اهتمامه، وترحيبه بعبارتها الأولى:

" كان لا يزال يتهجى زبوره، مشمرا عن ذراعيه، قاطعا الوادي الأعظم:

برنامجنا اليوم يتلخص في نقطتين مهمتين، الأولى تتمثل في إدخال وحدة الأسلوبية إلى الجامعة، أما الثانية..."[2].

ثم يمضي الراوي ممثلا في شخصية " عبد الوالو " بوعيه اللغوي مسترسلا في تشويه الخطبة، والإساءة إلى صاحبها بتكسير نصها، وبعثرة مقاطعه، وأجزائه على امتداد القصة كلها، حيث بلغ عدد المقاطع التي يعتريها كثير من النقص والحذف ثلاثة عشر مقطعا، وتعتبر النقاط الثلاث (...) الدالة على الحذف من العلامات المطبعية الهامة التي تنبئ عن تحكم اللغة الضمنية للراوي في لغة الخطبة، فهي تبرز التعمد، والإصرار على إسقاط التراكيب الأساسية الرابطة بين مقاطعها، وترك الضمائر بلا مرجعية تعود

---

[1] انظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص45.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، ص 15.

إليها، كما هي الحال مع هذا المثال الذي أسقطت منه لفظة " فرنسا "، وبقي ضميرها ملتبسا بالإحالة على الأسلوبية:

"...نعم قهرناها بفضل الرجال في الجبال والوديان، حاربناها من أجلكم أنتم، كافحنا بالنفس، والنفيس، لقد قتلت رجالا، ونساء.

قرصت صاحبي معلقا: اللعنة عليها هذه الأسلوبية التي تقتل الناس.

- إنّه نسي الموضوع، وراح يتحدث عن الاستعمار، أجاب بذكاء غير معهود".[1]

وبمثل هذه الصورة تبدو لغة الخطبة آنية، أو محينة، تشخصها لغة الراوي الضمنية، وتصورخروجها عن موضوعها، فتسلبها إرادة التحكم في تراكيبها، والتعبير الصحيح عن مقاصدها، مصورة غياب هدفها التواصلي، وعدم وعي صاحبها بالمقام الذي يقف فيه، وعدم ضبطه لما يريد تبليغه، كل ذلك في قالب هزلي مضحك.

والراوي بتجزئته الخطبة إلى عدد كبير من المقاطع المفككة، يكون قد ضمن لنفسه مسافات بينية متفاوتة بين المقاطع، يتحرك فيها بكل حرية عبر السرد، والحوار؛ ليشبع هذه المقاطع نقدا وسخرية، ويمنح لنفسه الحق في التعليق عليها مقطعا مقطعا، وهو بهذا البث المتقطع للخطبة، والمصحوب بالتعقيبات والتعليقات يقترب بالخطاب السردي من الواقع، حيث يتمتع المشاهد، أو المستمع بحرارة التعليق في حينه عقب أي مشهد تراه العين، أو أي ملفوظ تصغي إليه الأسماع.

وممالانشك فيه أنّ لغة الراوي الضمنية قد أحدثت هدما معتبرا في متن الخطبة، عندما قامت بتحويلها إلى جسد مفكك الأوصال، يفقد السيطرة على تماسكه، ويفلت منه زمام التحكم في وحدة موضوعه الأصلي، فيتيه وراء موضوع مختلف آخر بعيد عن مجاله، لا تربطه به صلة قرابة مباشرة، وهنا ينجح الراوي في تصوير خطبة المدير، وقد أخلت إخلالا فادحا بالعنصر الثاني من العناصرالأساسية للخطبة، والمتمثل في سرد الوقائع، أوتقديم المواضيع بكيفية واضحة، دقيقة، وموجزة، يستسيغها السامع، ولا يمل متابعتها.

إنّ تفكيك الخطبة إلى عدد من المقاطع، وإظهار التباس موضوعها بغيره، يظلان هدما خارجيا، قد لا يؤدي إلى إسقاط الخطبة؛ لأنّه قد يعبر عن تقطع كلام صاحبها أثناء الارتجال، واختلاط الأمور عليه عند الاستفاضة، والتوسع فيه، أوتعمده الجمع بين

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصل خمسة "، ص 16.

موضوعين، أو أكثر، وبالتالي فإنّ الخروج عن الموضوع عادة ما يكون مألوفا، وطبيعيا في مثل هذه المواقف، لا يدل على خلل في الفهم، أو سوء في التفكير، والتخطيط.

ولكي تحقق اللغة المؤسلبة أقصى مداها من الهدم، والتحطيم؛ فإنها تنخر لغة الخطبة من الداخل، وتقوم بضرب أسس بنائها الفكري، والمنطقي عن طريق تحفيز عمليات الهدم الذاتي داخلها، ونظرا لأنّ اللغة المؤسلبة محظورة الظهور عادة باعتبارها لغة ضمنية، تحاول جهد ما تستطيع الاختفاء وراء الخطبة المؤسلبة؛ فإن الهدم الذاتي الذي تحفزه في هذه الأخيرة، لا يتيحه إلاّ اختلاق التناقض، والتنافر بين مكوناتها الدلالية، والمنطقية.

ولذا فإن الراوي يمارس بوعيه عمليات الهدم الذاتي في الخطبة، ويطبق آلياته بتعمد الإخلال بطرق الاحتجاج، وبسط البرهان لصالح الشخصيات، والوقائع المذكورة فيها، حيث تسخر لها تبريرات واهية غير مناسبة، أو غريبة عنها، تزيد في ارتباك الخطبة، وضياع نسقها الداخلي، ومن هذه التبريرات حديث مدير المعهد عن شجاعة الإنسان العربي، وعزوها إلى عزة أسطورية، وهيبة لا تنقطع بموته، وفنائه:

"... نعم، وراحت تسرق الثروات رغما عنا، ولكننا لم نقف مكتوفي الأيدي، الإنسان العربي لا يسكت على المنكر، شجاع لا يقبل الذل، والإهانة سواء كان حيا أو ميتا، إنّ القيادة السياسية...".[1]

فإذا كانت الحرية نزعة إنسانية، توصف بأنها فطرية، ومشتركة بين الأجناس البشرية، و سائر المخلوقات الأخرى؛ فإنّ دفاع أي شعب من الشعوب عن حريته، وثروات بلاده، وترابها لا يختلف عن دفاع شعب آخر إلاّ بمقدار ما يبذل من التضحيات، والفداء، لهذا فالشجاعة الخارقة التي وصف بها العربي لا مبرر لانفراده بها، ولو أمكن للقارئ أن يسلم – على سبيل المبالغة– بوجودها عند كل العرب على الإطلاق، فلا سبيل أمامه للإقرار باستمرارها بعد الموت، إذ من غير المنطقي تصور ذلك، أو إقناع المخاطبين به؛ لأنّ الشجاعة– أو غيرها– صفة عرضية ملزومة، تنقطع بانقطاع لازمها الجوهري المتمثل في الإنسان، وإثباتها بعد الموت مدعاة إلى السخرية ممن يزعم ذلك.

إنّ البرهان المحتوى في التعبير (سواء كان حيا أو ميتا) يعتبر تخييلا غير قادر على الإقناع؛ لكونه يرد قدرات الإنسان العربي، وشجاعته إلى قوى ميتافيزيقية غيبية، لا توجد إلاّ في الأساطير، والحكايات الخرافية، بل إنّ ما فيه من سخرية يجعله مناقضا

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصلة خمسة "، ص 17.

لما قبله، ينأى بالاحتجاج عن الموضوعية اللازم توفرها لإحداث التأثير، وبعث مشاعر التصديق، والقبول، ومن ثمة الابتعاد عن التهويل والتضخيم الباعثين على انفعالات كاذبة، سرعان ما يبطلها واقع الإنسان العربي الخاضع لسلطة اليهود العسكرية من جهة، وأنواع أخرى من الاستعمار، والذل الاقتصادي، والفكري من جهة أخرى.

ولا يتوقف الوعي اللغوي المؤسلب عند هذا الحد، بل يستمر في تفتيت الخطبة، والاقتطاع منها باستعمال نقاط الحذف (...)، والتركيز على إفشال عمليات البرهان، والاحتجاج فيها إلى حد جعلها مناقضة لنفسها، تحمل في بنائها عوامل تداعيها، وسقوطها، تتولد فيها حالات من تداخل المواضيع، واللامعنى الناتج عن الالتباس، والخلط، فإذا بها تجمع بين الأشياء، والمفاهيم بعلاقات اعتباطية، لا يقبلها المنطق السليم، ولا يجيزها عقل سوي:

"... نعم، العربي لا يقبل الإهانة، ثار ضدها بالسلاح، والإيمان، حاربها رغم الفقر، رغم الجوع، وهذا إن دل على شيء؛ فإنّما يدل على الأسلوبية الملقاة على عاتقه، الأسلوبية تكليف، وليست تشريفا...".[1]

وللقارئ أن يتساءل عن العلاقة المباشرة بين الحرب، ومادة علمية أدبية، لا صلة لها، ولا اهتمام بالتكنولوجيا التي يمكنها أن تطور أسلحة، تساعد على الحرب؛ حتى يكون بمقدورهذا القارئ أن يتقبل حصر دلالة الثروة على المستعمر في أسلوبية، يتجشم العربي أعباءها، إذا أريدت بذلك المبالغة في تعظيم شأن الأسلوبية، والإشادة بأهميتها.

إنّ القارئ، وهو يرفض هذا الشطط الفكري، بإمكانه أن يضع أصبعه على الجملة الأخيرة (الأسلوبية تكليف، وليست تشريفا)؛ ليسترجع تناصها مع المقولة المشهورة (المسؤولية تكليف، وليست تشريفا)، عندئذ يستطيع فهم التداخل الحادث في موضوع الخطبة، فلا شك أن الوعي المؤسلب عمل على تعويض كلمة (المسؤولية) بكلمة (الأسلوبية)، إذ هما متطابقان في الوزن، مشتركان في بعض الحروف، ولو حدث أن بقيت كلمة (المسؤولية) في موضعها من المقطع السابق لاستقام المعنى، ولكان أول الكلام (... نعم، العربي لا يقبل الإهانة، ثار ضدها بالسلاح، والإيمان، حاربها رغم الفقر، رغم الجوع)، مؤتلفا مع آخره (وهذا إن دل على شيء؛ فإنّما يدل على المسؤولية الملقاة على عاتقه، المسؤولية تكليف، وليست تشريفا...)، ولكن نظرا لأنّ الحديث عن الثورة،

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصلة خمسة "، ص 17.

والاستعمار ليس هو موضوع الخطبة، فإنّ الوعي المؤسلب يصور تداركها المتأخر لموضوعها الحقيقي باستظهار كلمة (الأسلوبية) في آخر المقطع، وفي ذلك تذكير بأحقيته في انعكاس الحديث، والدلالة عليه، بعدما نازعه عليهما موضوع دخيل، وهو الأمر الذي أوقع الخطبة في مأزق التضارب بين أجزائها، حين حاولت التأليف بين موضوعين متباعدين، يتصارعان على الظهور، وامتلاك الواجهة، فلم تنجح في ذلك، ولم تتراجع للاستقلال بموضوعها الأصلي.

وقد ندد الراوي منذ البداية بالخلط بين الموضوعين، وفي حواره مع صاحبه، لمح هذا الأخير إلى التقيد بالموضوع، وهو يعرف الأسلوبية على طريقته:

" وقلت لصاحبي: الأسلوبية دودة أم لبؤة؟.

ـ معناها الرجعية الداخلية.

ـ أي مهزلة هذه؟ همست ".[1]

وفي مقطع آخر من الخطبة، يبلغ التداخل بين الأسلوبية، والثورة على الاستعمار ذروته، ويحتارالقارئ في تحديد المقصود منهما بتعبيرصاحب الخطبة، إن كان الثورة أم الأسلوبية:

"... يا لها من ثورة على الرجعية الخارجية و...".[2]

فالأسلوبية بتعبير صاحب الراوي رجعية داخلية، وهذا معناه أيضا أنّها ثورة ضد الرجعية الخارجية، إذا قصد بالأخيرة منها تركيز الاهتمام على صاحب الأسلوب، وإهمال النص، وكذلك ثورة التحرير، فهي ثورة ضد الرجعية الخارجية باعتبار الاستعمار أجنبيا دخيلا، يكون الخضوع له ضربا من هذه الرجعية الخارجية.

وتمضي الخطبة إلى خاتمتها، وتنتهي بفشل ذريع، حيث ينقضي الوقت المحدد لها دون أن تنجح في الإلمام بموضوعها، وتحقيق غايتها، ويضع الوعي المؤسلب حدا لملفوظها باستعمال النقطة، وحدا لتماديها في خروجها عن الموضوع بإقحام لفظة (أسلوبيتهم)، حيث تتضمن ضمير الغائبين" هم " الذي لا يعني الحاضرين المستمعين إليها في شيء مما جاؤوا من أجله، وهو ما يقصي كل دافع فعال، يحفز تأثرهم بما تلقيه الخطبة على مسامعهم:

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصلة خمسة "، ص 16.
[2] نفسه: ص 18.

"... لأنّنا خير سلف لخير خلف، اعلموا أنّ هذا الشعب الشجاع كان رمزا، وأنّ الشهداء عند ربهم يرزقون، قاوموا العطش والمشاكل، وأدوا أسلوبيتهم على خير وجه ".[1]

وفي هذه الخاتمة تحاول الخطبة لم شتاتها بإعداد موجز للاحتجاج، والبرهنة، وتضمين دعوة للحاضرين إلى الانفعال والاعتبار، لكن الوعي المؤسلب يحبط كل مخططاتها، ويشدد على خطئها الطريق الصحيح، وانحرافها غير المقبول عما سطر لها، فيلاحظ أنّ الدعوة إلى الانفعال جاءت مقلوبة على غير العادة، استعملت فيها (لأنّنا خير سلف لخير خلف) بدل (لأنّنا خير خلف لخير سلف) إمعانا في السخرية من تخبط الخطبة بين الماضي، والحاضر، وعدم وعيها بالوضع الراهن الذي تعالجه.

كما أنّ وصف الشعب بأنّه " رمز "، وأنّ الشهداء هم المؤدون لأسلوبيتهم على أحسن وجه عند تلخيص الموضوعية، والصدق اللذين تتوخاهما الخطبة؛ يوحي بأنّ الأسلوبية المتحدث عنها في الخطبة هي أسلوبية من نوع آخر، فهي لا تعنى بالرموز اللغوية، وكيفيات انتظامها في النصوص عند تميزها، وإنما تعنى بـ" رموز بشرية " تتفاعل على مسرح الحياة، وتتميز بمواقف مخلدة، كما هي الحال مع الشهداء عبر تضحياتهم في سبيل الله، والوطن، وشتان بين الأسلوبيتين إن جاز التعبير، ولهذا فالوعي المؤسلب لا يترك للخطبة مجالا تطرقه، ولا دليلا تحتج به؛ إلا وقام بتحفيز انقلابها عليه، ومناقضته، ليتم له نقلها مستفرغة من محتواها التواصلي في المستويين الإبلاغي، والتأثيري.

2.1. أسلبة مقال صحفي

هذا النوع من الأسلبة البارودية يقوم على المحاكاة الساخرة لما ينشر على صفحات الجرائد من مقالات، تتعلق بالثقافة، والإبداع، تخصص لها صفحة كاملة، أو سوادها الأعظم، وتجعل منبرا لاكتشاف أصوات المبدعين الجدد من الشباب في الشعر، والقصة في غالب الأوقات، وفي الرواية في بعض الأحيان.

عبر هذا المنبر يضطلع المشرفون عليه بتبني أصحاب المواهب، إما بنشر أعمالهم إذا توفرت على مستوى مقبول من الجودة، والإتقان، أو بتوجيههم إلى المطالعة

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " السيد صفر فاصلة خمسة "، ص 22.

المتخصصة، وإطلاعهم على مواطن النقص، والخلل في تلك الأعمال، والغرض تفاديها في المستقبل، وإنتاج أعمال أخرى، ترقى إلى مستوى النشر.

والحقيقة أنّ هذه الصفحات الدورية التي تطلق عليها تسمية " البريد الأدبي "، تحتاج إلى نقاد أكفاء يديرونها، ويتوفرون على معرفة جيدة بقواعد، وتقنيات الفنون الأدبية، تسمح لهم بإعداد أجيال أدبية قادرة على التجديد، والإبداع؛ لأنّ تركها بين أيد غير متخصصة، يحولها إلى معرض للادعاء، الارتجال، والتعسف في الحكم على الآخرين.

وبهذا الصدد، تأتي أسلبة محاكية لردود أولئك الأدعياء من النقاد، تتناول تطاولهم على بعض المبدعين في قصة " لا شيء "، وهي تعتبرالمثال الوحيد من نوعه في قصص " السعيد بوطاجين " كلها ضمن المجموعتين محل الدراسة، وفي هذه الأسلبة أيضا يظهر النص الصحفي بلغته المباشرة، لكن الراوي يتصرف فيها، ويجسدها في صورة آنية، تعوض لغته الضمنية؛ ليظل وعيه المؤسلب حاضرا، يتحكم في لغة النص الصحفي، ويوجهها.

ويلاحظ أنّ الوعي المؤسلب يهاجم اللغة المجسدة، وينتقد صوتها بشكل فاضح، يشهر فيه بجهله المطبق، وتعاميه عن الواقع الأدبي، وتجاهله أعلامه، وخصوصياته:

" في الصباح قرأت: محافظة البريد الأدبي.

- بعث لنا يوسف سعدي قصيدة طويلة، يبدو أنّ لهذا الشاب اهتمامات بالشعر، ننصحك بالمطالعة، ونرحب بك كضيف جديد ".[1]

إنّ (يوسف سعدي) الشاعر العراقي المعروف من أعلام الشعر في الوطن العربي، وتصويره في المقطع على هيئة شاب حديث العهد بالشعر، يتلقى النصائح لتعميق ثقافته، وإطلاعه من قبيل السخرية، والتعريض بسذاجة اللغة الصحفية، وغفلة صاحبها عن التقاليد الأدبية، وتطاوله غير المؤسس على الأسماء الكبيرة، وخوضه في فن لا يعرف عنه أكثر من اسمه (الشعر)، ولا يحسن تناول نصوصه بالنقد والقياس إلاّ بوصف القصائد بالطول، أو القصر.

ويصور الوعي اللغوي أيضا تخشب اللغة المباشرة، وركونها إلى التراكيب المستهلكة، والأحكام الجاهزة، وحرصها على علاقات خارجية، تحاول أن تخضع الفن الشعري لخدمة أنشطة إنسانية أخرى كالنشاط السياسي في المقطع التالي:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 116.

" – " بعد تفكير طويل "، قصيدة لمحمد الماغوط، الموسيقى رنانة، الأسلوب جزل، أما ما يؤخذ عليه فهو هذا الحزن المتطرف، نتمنى له كثيرا من التفاؤل؛ لأنّ الوطن العربي يتقدم بخطى عملاقة.

- إلى الوراء، تمتم محمد الماغوط، وبصق، أو هكذا تخيلته ".[1]

والوعي المؤسلب للراوي في هذا المقطع يكشف عن صوته مباشرة في المقال، يرد على صوت اللغة المباشرة، ويسفه آراءه، وأحكامه، وهو في هذه الحالة ينتقل من الأسلبة إلى التهجين، نظرا لورود الجملة الأخيرة على طريقة الحوار، حيث يعقب فيها " محمد الماغوط " على النقد المسلط على قصيدته، دون أن يتجسد ذلك فعلا في الواقع، إذ أن الغياب الجسدي لـ " محمد الماغوط " عن الأنظار، والمسافة الفاصلة بينه، وبين صاحب المقال يمنعان تحقق الحوار، كما يشير إلى ذلك تخيل الراوي له.

كما يكشف الوعي المؤسلب أيضا عن قصور صوت اللغة المباشرة، وعدم تمييزه بين الشعر الموزون، والقصيدة النثرية التي يكتبها " الماغوط "؛ لأنّ التعبير (الموسيقى رنانة) يشير إلى تواجد الإيقاع الخارجي فيها، مما ينبئ عن أخطاء فادحة في التصنيف، يرتكبها صوت اللغة المباشرة أثناء التعامل مع النصوص التابعة لنفس الجنس الأدبي.

وتنتهي هذه الأسلبة بالتعرض إلى الفنون السردية، حيث يعمل الوعي المؤسلب على إجهاض اللغة المباشرة، وإخراجها في صورة متعالية متطرفة، تحاول تقزيم المبدعين، والانتقاص من شهرتهم من خلال تعويض الاسم، واللقب بالحرف الأول من كل منهما، وإطلاق أحكام جزافية على أعمالهم، وجرها إلى ارتباطات خارجية، تتصادم فيها مع الدين، والأخلاق، فترتهن قيمتها بما تبديه من خضوع لهما:

" السيد ر. ب. أرسل عملا أدبيا عنوانه " التفكك "، الرواية دون المستوى الفني، إضافة إلى تعامله مع جمل تتنافى، وشخصيتنا ".[2]

ومثلما هو الشأن مع الشعر، يصور الوعي المؤسلب اللغة المباشرة فاقدة كل معاني الصدق، والموضوعية، ويجهز عليها حين يكشف تخبطها في المفاهيم، وعدم قدرتها على التفريق بينها، ومعالجتها بمنهج علمي سليم:

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 116.

[2] نفسه: ص 117.

" – أما الآنسة فلانة بنت فلان، نقول لها أنّ قصتها تنقصها العقدة، والعقدة هي تيار الوعي ".[1]

فإذا كانت العقدة عنصرا من عناصر بناء القصة، فإنّها تعني " سير الأحداث حتى الذروة التي ترسم لحظة التحول الحاسمة في قلب حياة الشخصية من الشقاء إلى السعادة، أو العكس ".[2]

أما تيار الوعي، فهو يتعلق بتقنيات توظيف الحياة الباطنية للشخصيات، " ومداره ضروب الوعي، وتياراته، وكيفيات تداعيها في الأعمال القصصية ".[3]

وإجراء التداخل بين المفهومين تلفيق، يترجم إرادة اللغة العاملة ضمنيا من خلال وعيها، وسعيها إلى كسر تلك الممارسات الارتجالية المحسوبة على النقد، رغم ابتعادها عن الطرح العلمي، والتناول المنهجي المقبول، وعن طريق محاكاة لغتها، وأسلوبها تمثل الظاهرة، وتستخدم السخرية وسيلة لاستنطاقها، ثم تبث داخلها علامات تخلق التنافر، والتعارض الدلالي بين أجزاء الخطاب، لتقيم عليها من نفسها حجة، ودليل إثبات يدينها، ويحكم عليها بالتهافت، والسقوط.

ومن البديهي التسليم بأن إرادة اللغة الضمنية تخفي وراءها موقفا أيديولوجيا ساخطا على وسائل الإعلام المكتوبة، يدين مساهمتها الهزيلة في دفع الثقافة، والإبداع، حيث تبدي توجها ظاهريا في خدمتهما، وتستبطن وجها قبيحا، يمثل توجهها التجاري الفاحش، وهي تجند أشخاصا غير مختصين للتغرير بأصحاب المواهب، واستدراجهم للاحتشاد حول صفحاتها، لا لشيء إلاّ لضمان مشاركتهم، ورفع المبيعات.

ويعبر الراوي عن هذا السخط، عندما يسوي بين الوسخ، وما يكتب على صفحات الجرائد من نقد بقوله:

" طويت الجريدة، ومسحت بها حذائي فاتسخ، وأضحت نظيفة براقة، حينها قهقهت ملء الرئتين، ثم اتجهت صوب البحر محاولا تفادي الندابات، والخنافس، والإسهال، وكنت أردد بنشوة كافرة:

" لا أريد أبا يلوح بشملته

أو حبيبة تنعق لأجلي كالغراب

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 117.
[2] أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، ص 212.
[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 257.

أريد أن أرحل هكذا

فقيرا، وكسولا

في كل عام أخطو خطوة

وفي كل جيل أكتب كلمة" ".[1]

ولا شك أنّ أسلبة هذا المقال يقدم من الناحية الدلالية صورة ممسوخة للنقد، يفرضها الواقع بكثافة، وذلك في غياب ممارسة جادة، ومرجوة للنقد، حاول الراوي استنهاضها في القصة من خلال التجربة الشخصية، وكان فشله في الكتابة، واستسلامه أخيرا مؤشرين سلبيين على غياب الإرادة الصادقة في الإبداع، والتغيير، ومع ذلك فإن سلبية الفشل، والاستسلام تنعكس تعبيرا موضوعيا من الناحية الرمزية لدلالة القصة، يلح على صعوبة العملية النقدية، واستعصائها على من لا يتقنها، ويصير ردا مفحما على من يستسهلونها، ويتجرأون عليها، وهم لا يملكون أدواتها من علم، وتجربة.

2. الأسلبة التوافقية

كما هو واضح من تسميتها، فإنّ هذه الأسلبة " يمكنها أن توافق بين نوايا اللغة المؤسلبة، واللغة المؤسلِبة، فتعبر هذه عن موقفها من خلال صورة تلك ".[2]

وتوافق اللغتين يعني بالضرورة أنّ الوعي المؤسلب للغة المعاصرة، أو الضمنية لا يقوم بتصديع اللغة المؤسلبة، ومعارضتها، وإنما يعمل على تحفيزها للتواطؤ معه، ويستغل دلالتها الخاصة، ويظهرها قاصدا من خلالها التعبير عن إرادة لغته المؤسلبة، ونواياه الدلالية، والفكرية التي يرمي إليها.

وفي القصة يمتلك الراوي ناصية اللغة المؤسلبة، ووعيها الذي هو في النهاية وعيه المنظم للوقائع، والأقوال، ينتظمها خطابه وفق التبئير المختار لعرضها.

وبناء على ذلك، فإنّ الراوي في مزاوجته بين اللغتين يأخذ بزاوية رؤية محددة في الأسلبة، يعتمدها خطابه، ويكون التأمل في موقع صوته، ونمط الرؤية المعتمدين

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " لا شيء "، ص 117

[2] حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، ص 90.

مـن أهـم المسـتويات الخطابيـة " التـي يتبـدى فيهـا الجهـد الإبـداعي للعمـل القصصـي، مع ما يتضمنه هذا الجهد، ويفترضه من نظرة إلى أحداث الحكاية، وموقفه منها ".[1]

والأسلبة التوافقية في قصص " السعيد بوطاجين " تحضر بوجه خاص في تلك الخطابات القائمة على تبئير داخلي، يأتي للتركيز على وجهة نظر فردية ثابتة.

والراوي، في هذا النوع من التبئير، لا يجد أمامه متسعا كبيرا للإلمام الكلي بالوقائع، وخلفياتها مثلما يتيحه التبئير الخارجي (التبئير صفر)، ذلك الذي يتقدم فيه الراوي " كلي الحضور، مطلق المشيئة في الاختيار، والإخبار ".[2]

والتبئير الداخلي يلزم الراوي بنقل المشاعر، والأحاسيس، والاستغراق في الخطابات التـي تسبر البـاطن؛ ليتتبـع صـيرورة الأفكـار، ويبلوروجهـة النظـر التـي ينتقيهـا منظـاره، ويركز عليها، سواء كانت وجهة نظر شخصية من شخصياته، أو وجهة نظره الخاصة إن كان راويا مشاركا في الحكاية.

وتتنوع مظاهر الأسلبة التوافقية تبعا لطبيعة الخطاب المؤسلب، فقد يستخدم الراوي حكايـة شـفوية قديمـة، يستحضـرها بطقوسـها، وعناصـر بنائهـا الوظيفيـة، ومثالهـا قصـة "مذكرات الحـائط القديم"، حيث استخدم الـراوي فـي سياق رجوعـا تـه حكايـة " هـارون وقارون " الشعبية، وطعم بها قصته مع صديقه الوزير، ليخلق بوعيه في لغتها تحالفات، وبـراهين، تـدعم موقفـه المتشـائم الـرافض لأشـكال الخيانـة، والتنكـر لأواصـر الأخـوة، والصداقة.

وقـد يوظـف الـراوي الرسـالة كخطـاب مكتـوب نصـف أدبـي، ويسـتغل رؤيـة باعثـه إلى الشخصية التي يخبر عنها، فيدعم تبئيره الداخلي بجعل الرؤية مشتركة، ومتنقلة بين الشخصية، وصاحب الرسالة، هذا ما يجده القارئ في قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، كما يجد أسلبة أنماط من الاستعمالات اللغوية التراثية، يحصل بها على التوافقات المطلوبة كأسلبة طريقـة الإسـناد (العنعنـة) المـأثورة فـي كتـب الحـديث، والفقـه، وإدراجهـا فـي قصـة " اعترافات راوية غير مهذب " للإشارة إلى أمانة الراوي، والتأكيد على صحة ما قدمه مـن وقـائع، وأخبـار استقاها مـن رواة ثقـاة سبقوه، يـدينون انتشـار الفقـر، وحظـر العلاقـات العاطفيـة بـين الرجـل، والمـرأة فـي مدينـة " هاكوسـاس "، كمـا يجـد أسـلبة لصـياغة لغويـة

---

[1] سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص 164.
[2] نفسه: ص 183.

قديمة، تمثل الأعراف الاجتماعية السائدة حول المرأة في قصة " الوسواس الخناس "، وكل هذه الأسلبات تستثمر المفاهيم، والأفكار الماثلة في اللغة موضوع الأسلبة، وتستعملها لتعميق توجهات اللغة المؤسلِبة، وتعزيز مواقفها التي يتبناهاالراوي.

1.2. أسلبة رسالة مكتوبة

لعبت الرسالة دورا حضاريا كبيرا في عمليات التواصل قديما، وحديثا، فالأمم، والشعوب على اختلاف أجناسها تستخدمها بكثافة في الحياة اليومية، وتغطي بها أنشطة إنسانية في المجالات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية، وغيرها، وعلى الرغم من طابعها الكلاسيكي؛ فإنّ الرسائل المخطوطة، أو الشفاهية كانت، ولاتزال الوسيلة المفضلة للعشاق، والمتحابين في تبادل المشاعر، والعواطف، أو نقل الأخبار، والقرارات المصيرية من طرف إلى آخر.

وقد عمل توظيف الرسائل في الفنون السردية على إثرائها، وأصبحت الروايات الرسائلية تتمتع بتخطيط سردي معقد، جعلها " أقرب إلى نموذج مسرحي، حيث لا تتواجد الحوارات حضوريا، بل هي مؤجلة في المكان والزمان، مع وجود تأثيرات مادية، تكاد تقارب الحضورية "،[1] منها انتقال ورقة الرسالة من يد إلى يد، والتعبير عن أحاسيس الندم، الهجر، والتضحية، وذكر الإخلاص، واستعادة الذكريات فيها.

ورغم الحيز المحدود للقصة القصيرة، فالظاهر أنّ عدد صفحاتها القليلةـ مقارنة بالروايةـ لم يمنعها من استيعاب الرسائل، وأسلبتها بكيفية مشابهة، لا تختلف كثيرا عما هي عليه في الرواية الرسائلية، ذلك ما تحققه بجلاء قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، إذ أنها تضم رسالتين كاملتين، بعثت بهما سيدة ترمز إلى اسمها بالحرف " ن " إلى " عبد الله اليتيم"، وصادرتهما الشرطة عند مداهماتها لبيته من أجل اعتقاله:

" تذكر أنّ جمارك العواطف داهموه صباحا، جردوه من لسانه، وانتشلوا مذكراته، والخربشات، ثم وضعوه في كيس، وساقوه، جلدوه، رفسوه، استنزفوه، وفي زريبة رموه ".[2]

---

[1] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 96.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، ص 6-7.

ولما جعل القاضي ـ بحمقه وتعسفه ـ من الرسالتين دليل إدانة، يحاكم" عبد الله اليتيم" بموجبه، وهو متهم بارتكاب جريمة أخلاقية في حق السيدة مراسلته، وحق المجتمع من ورائها؛ فقد كان لزاما على الراوي أن يضمن نص الرسالتين داخل خطابه، يسعى بإثباتهما لإلقاء مزيد من الضوء على محاكمة الشخصية، وطبيعة التهمة الموجهة إليها من ناحية التعرض لأخبار الحكاية، أما من الناحية التقنية، وخصوصية البناء الفني للقصة: مقدمة، وسط، ونهاية؛ فإنّ عرض الرسالتين يمثل ذروة الحبكة، ويعتبر الشروع في كشف فحواهما نقطة الانعطاف في مسار القصة، وبداية التحول من العقدة إلى الحل، إذ ينفرج الوضع عن سجن الشخصية ظلما بناء على مضمون الرسالتين.

وأسلبة الرسالتين بهذا المعنى تدل على أنّها عرض لفعل ارتكبته الشخصية، ولا بد لهذا الفعل أن يثير ردود فعل أخرى، تتمثل في إيقاف الشخصية، ثم اتهامها، ومحاكمتها، ولردود الفعل أهميتها الخاصة في القصة؛ لأنها تتيح الفرصة لتوليد الحوار، وتوجيهه، وعبرها يتجسد استنطاق الشخصية، ومحاصرتها بالأسئلة من طرف القاضي عن تفاصيل الرسالتين، وحيث تنتهي ردود الفعل إلى قرار مفاجئ بسجن الشخصية، تراها تلقى ترحيبا، وتواطؤا من الحاضرين، ينذر بكوارث إنسانية، واجتماعية، يوحي بها ضياع الحق، والعدل، ومصادرة الحقوق، والحريات الفردية.

إنّ للرسالة خصوصية معينة، تحيطها بقداسة خاصة، توجب حجبها عن غير المعنيين بها؛ لأنّها ذات صبغة شخصية، تربط علاقة نوعية محددة بين أفراد محددين أيضا، لذلك " فإنّ إفشاء محتواها عنوة، وعن غير قصد، يكون محركا أساسيا للفعل، ويمكنها فضلا عن ذلك أن تصبح دليلا، وحجة، وشاهد إثبات، أو نفي ".[1]

والراوي إذ يعرض الرسالتين، فإنّه يثبتهما حجة على الشخصية من وجهة نظر المحكمة، لكنه من الناحية الدلالية يسوقهما كعمليتي وصل، وفصل متزامنتين في الوقت ذاته، فالوصل تمثله فعالية الرسالة المتميزة في الربط بين صاحبتها، و" عبد الله اليتيم "، وهي فعالية تتوخى الرسالة من خلالها تحقيق التأثير، والإقناع بوجود علاقة حميمية بين الشخصيتين، يعكسها الطابع الفوري للرسالة، وانبثاقها " بمثابة تعبير مباشر عن العاطفة الأشد راهنية، وعن الانفعال الأشد سذاجة، والهوى الأشد قربا، وأصالة ".[2]

---

[1] بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 96.
[2] نفسه: ص 96.

أما الفصل فيمثله استقرار مسافة البعد بين الشخصيتين، فالرسالتان تقدمان دليلا آخر علـى حتميـة الفـراق بينهمـا، وتؤكـدان بقـاء الاخـتلاف بينهمـا فـي المبـادئ، والأفكـار، واسـتمرارالقناعات فـي إقامـة الحـواجز المانعـة لتواجـدهما حضـوريا، واجتماعهمـا معـا فـي الحيـاة، ففـي الرسـالة الأولـى يبـرز حـاجز المبـادئ عائقـا يسـتحيل التضـحية به، أو التفريط فيه:

"...وما أدري ما أنا صانعة سوى أن أهجرك، أنا لا أحيد عن بعض مبادئي، ولست مستعدة لأضحي أكثر، وداعا،... ألف وداع، المخلصة ن ".[1]

وفي الرسالة الثانية تتراءى الظروف الاجتماعية، والسياسية عاملا فعالا في تعقيد الوضع، وتفويت كل فرصة للتقريب بين الشخصيتين:

".. لم يبق لنا وقت للحب، وقد باتت الكراهية قبلة، وعبادة، وهذا الماضي بكل قوانينه؟ أخواتنا، وأمهاتنا هرمن بلا سبب، وكل الأطفال كبروا، ثم تابعت...".[2]

وقـد تمـت أسـلبة الرسـالتين بشـكل يتماشـى مـع خلفيـات الـراوي، ووعيـه، ومن الضروري التأكيد على أنّها تختلف بشكل جذري عن أسلبة الخطبة، أو أسلبة المقال الصحفي في النمط البارودي من الأسلبة، فالوعي المؤسلب في الرسالتين يقدم مادتهما اللغوية بأمانة كبيرة، وحرص شديد على انسجام الدلالة، ووضوحها، دون أن يعمل فيهما مقص رقابته، ومصادرته، فلم يخضع الملفوظ لعمليات الحذف، والتصديع، والاعتراض، كما حدث مع الخطبة المذكورة سابقا، بل إنّ الوعي المؤسلب يحتفظ له بتتابعه المنطقي الواضح، وتسلسل أفكاره، ووعيه الخاص، وخير دليل على ذلك أنّ الراوي ينقل الرسالتين كاملتين من غير أن يسقط منهما، ولو مقطعا صغيرا، وهو يفرد الرسالة الأولى بنقل متصل، يقدمها دفعة واحدة، لا يقطع انتظامها الخطي أي مقطع سردي، أو حواري يقتضيه تماسك الحبكة، ونمو الحدث، حتى أنّ الراوي يوظف العلامة المطبعية للحذف (...) بنفس التلقائيـة المتداولـة فـي الاسـتعمال، ونفـس العفويـة التـي سـطرت بهـا صـاحبة الرسـالة خطابها في مطلعه:

" أيها البوهيمي...

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، ص 8.
[2] نفسه: ص 11.

افترقنا، كان لابد من ذلك، ضميري يبكتني، ولكني لا أستطيع التوقف عن التفكير فيك ".[1]

وهي نفس العفوية المألوفة في خاتمة الرسالة أيضا:

" ولست مستعدة للتضحية أكثر، وداعا...ألف وداع. المخلصة ن ".[2]

ولعل خضوع ملفوظ الرسالة الثانية إلى الجدل، والنقاش اللذين أثارهما القاضي داخل المحكمة، قد أجبر الراوي على تقطيعها إلى ثلاثة أجزاء مفروقة، أدخل مقاطع الحوار، والسرد في المسافات البينية التي تفصل بينها، ويلاحظ أنّ هذه التجزئة لم تحرم الرسالة من تماسك متنها، وجوهرها، حيث ظلت أفكارها، ومعانيها متواترة، ترد باللغة والأسلوب اللذين تتميز بهما صاحبتها، كما أنّ مواقع القطع، والتجزئة في الرسالة توافق بعض التعابير، والصيغ المثيرة للاهتمام، أو التساؤل، وقد نجحت في استقطاب سمع القاضي، وأغرته بالتوقف عندها؛ ليشدد من خلالها على اتهام " عبد الله اليتيم "، واستغل الراوي ذلك ليبرز سخريته من جهل القاضي، وسذاجة فهمه في المدى القريب للدلالة، ويضمر استنكاره من الطابع الشكلي للقضاء، والعدالة في المدى البعيد لها:

" لكنك تطمئنني عندما تزورني أحيانا في أحلامي الليلية، وتنفض عني الغبار...

- توقفي! تدخل القاضي، ثم أضاف وقد بدت عليه علامات السكر: ألم أقل لكم إنّه مذنب يشتحق [يستحق] العقاب بالغجم [بالرجم]؟ ألم تغوا [تروا] أنّه يدخل دياغ [ديار] الناش [الناس] وهم نائمون؟ أكملي... أكملي".[3]

وقد جاء التدخل الثاني للقاضي عند تركيب لغوي آخر، يلفت الانتباه بالمعنى الظاهري المباشر الناتج عن الاستعمال المجازي:

" – لحظة واحدة، قاطع كاتبته، ألا تلاحظون؟ هل فهمتم مغزى هذا الكلام، كأنه تتلمذ على الشياطين، وجاء ليفشد [ليفسد] عقول فتياتنا، ما معنى نحن في كيش [كيس]

واحد؟ ماذا يقشد [يقصد] بقوله لم يبق لنا وقت للحب".[4]

ومن هنا يتضح أنّ الوعي المؤسلب للراوي يقطع الرسالة، لا ليهدم بناءها، ويحطم لغتها، وأفكارها، وإنّما ليكثر من استخدام إيحاءاتها، وقدرة تعابيرها على توليد التأثير

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة"خطيئة عبد الله اليتيم"، ص 8.
[2] نفسه: ص 8.
[3] نفسه: ص11.
[4] نفسه: ص 11.

والانفعال في الآخرين، وقد أمكنه بواسطتها الحصول على رد فعل القاضي، والسخرية من صورته المشوهة، وهي تتشكل عبر مواقفه السخيفة المضحكة، ولغته السقيمة الحافلة بكلمات لا معنى لها: بالغجم، تغوا، دياغ، الناش، وغيرها، يستشعرالقارئ نكهة في تأمل مسخها، وتصحيح صورتها الخطية، والنطقية، لأنّ الصيغة النطقية مهمة دون شك بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير عقلية (Transrationnel).[1]

وقد ترك الوعي المؤسلب عدة علامات مطبعية، ونصية بين أجزاء الرسالة الثانية، فاستعملت نقاط الحذف بطريقة منطقية تنسجم مع مقدمة الرسالة، وسطها، وخاتمها، وكررت بعض الكلمات للقفز على الفجوات المتروكة بين الأجزاء لإدماج الحوار، والسرد، والواضح أنّ هناك تكاملا مضبوطا بين العلامات النصية، وعلامة الحذف (...) في الحفاظ على نص الرسالة، وسلامة أجزائها من بتر بعض المقاطع، أو إهمالها بالإسقاط الناجم عن نسيان موضع القطع، والتوقف، عندما تستأنف كاتبة القاضي قراءة الرسالة مرة أخرى.

والحقيقة أنّ النقاط الثلاث (...) لم توظف ههنا لإغفال بعض العبارات غير المهمة، أو إسقاط كلام بإمكان القارئ أن يستدرك مدلوله من السياق، كما يحدث في حالات الاقتطاع من النصوص الطويلة، بل وظفت للإشارة فقط إلى مواقع الفصل بين الأجزاء، وتعيين بداية كل جزء، أونهايته، وتحديد ترتيبه:

- الجزء الأول تميزه المقدمة، وينتهي بثلاث نقاط، تحدد موقع الفصل الأول، وتضع نهاية لقراءته.

- الجزء الثاني يبتدئ بثلاث نقاط، وينتهي بثلاث أخرى، الأولى تعين البداية، والثانية تحدد موقع الفصل الثاني في الرسالة، وتضع حدا للجزء الثاني.

- الجزء الثالث يبتدئ بثلاث نقاط تدل على بدايته، تليها ثلاث نقاط أخرى داخل الجزء، تشير إلى انقطاع كلام " عبد الله اليتيم " بانقطاع حلم مراسلته حين رأته يخاطبها في منامها، واستفاقت دون أن يتم حديثه معها، ويختتم الجزء الثالث بنقطة، تدل على أنه الأخير الذي يكمل الرسالة، وينهيها.

ويلاحظ أنّ المقطع الأول يحمل في مطلعه الجملة التالية:

---

[1] انظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص81.

" لا أريد مقدمة "، وهي تتميز بنبرة جازمة، تحدد مطلع الرسالة، وتطبعها بمثل هذا الاستهلال المباشر للدخول في الموضوع، ونفي أي إمكانية لتقديم تحية، أو مخاطبة حميمية، يتصدرها النداء، والوصف كما في الرسالة الأولى: (أيها البوهيمي)، وليس هناك دليل على احتمال حذف أي جزء منها، يلمح إليه السرد، أو الحوار:

" – اقغئي [اقرئي]، أمر القاضي كاتبته، وأضاف: هذا مضمون الغشالة [الرسالة] الثانية:

" لا أريد مقدمة، المقدمات صور خارجية لمادة المراوغة، إنّها تعكس عدم القدرة على مواجهة الضعف " ".[1]

وينتهي المقطع الأول للرسالة الثانية بالعبارة:

" لكنك تطمئني عندما تزروني أحيانا في أحلامي الليلية، وتنفض عني الغبار...".

ويبدأ المقطع الثاني منها بالعبارة:

"... البارح جئت متألما، تجرجر قدميك، وتدخن بنهم، وشراهة، كنت ظريفا حد الوجع، حدثتني عن الرايات المنكسة ".

ويجد القارئ تلاحما بين المقطعين، تصنعه العلامات النصية: (تزورني، في أحلامي الليلية، تطمئني) مع نظيراتها (جئت، البارح، حدثتني)، فيفهم أن مجيء " عبد الله اليتيم " هو زيارة أداها لصاحبة الرسالة في أحد أحلامها ذات ليلة، سبقت كتابة الرسالة، وأن حديثه معها، يشكل مصدر الاطمئنان الذي كانت تستشعره في كل مرة، يزورها فيها.

ويتميز المقطع الثاني باشتماله على حديث " عبد الله اليتيم " مع صاحبة الرسالة خلال منامها، وقد جاء خطابه مسردا من طرفها في أول الأمر؛ باعتبار تنزلها راوية في المستوى الثاني من القص، ثم تحول إلى خطاب محمول، قامت صاحبة الرسالة بإثبات مقولاته " بحرفيتها كما يجري عادة في الحوار المباشر"،[2] وذلك على النسق التالي:

" حدثتني عن الرايات المنكسة، وعن اللائي يرتدن الملاهي البعيدة مع بشر شقر، يعبون الشراب، يتكلمون مثل الهوام عن الرخاء، والقناعات، والحياة الجميلة: الأشرطة الممنوعة، والصفقات، والسيارات الهادرة التي تحفر المخ، ثم الغفرانات الزانية، قلت لي: نحن في كيس واحد، أنت، وأنا، وذريتنا، والشمس المائلة للمغيب، لم يبق لنا وقت للحب،

---

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، ص 11.
[2] سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، ص 187.

وقد باتت الكراهية قبلة، وعبادة، وهذا الماضي بكل قوانينه؟ أخواتنا، وأمهاتنا هرمن بلا سبب، وكل الأطفال كبروا، ثم تابعت ..." .[1]

وأخيرا يلي المقطع الثالث من الرسالة مكررا الجملة: " ثم تابعت " الواردة في آخر المقطع الثاني، حيث يهدف تكرارها إلى تطرية ذهن السامع، أو القارئ، وتحفيز انتباهه إلى ترابط المقطعين، ثم حمل ذاكرته على استرجاع ما سبق ذكره، وربطه بما يليه:

"...ثم تابعت مضطربا متقززا: إني لأتساءل عن...وتوقفت.

انقطع الشريط؛ لأني استيقظت من نومي، ووددت لو نمت ثانية، وحلمت بالبقية ".[2]

ويأتي توظيف العلامة " توقفت " لتبرير تواجد النقاط الثلاث (...) داخل المقطع الثالث، والإشارة إلى أنّها ليست علامة حذف في موقعها، وإنّما هي علامة على الانقطاع في كلام "عبد الله اليتيم " دون أن يبلغ تمامه؛ لأنّ بقيته محكومة بشكل لا إرادي، يبقيها رهينة لاستمرار الحلم، واتصاله.

ويستمر المقطع الثالث في إثبات ذلك التواصل الروحي بين الطرفين في الحلم، وبعث التساؤل عن غرابة الشعور بحضور طيف الحبيب الغائب، والدعوة بتوسل في نهاية المطاف إلى التواصل المادي عن طريق الرسائل.

إنّ أسلبة الرسالتين قد وفرت على الراوي مجهودا إضافيا، وأعفته من أعباء نقلهما بأسلوب الخطاب المسرد، وأباحت له استغلال قدرات راوية ثانية، تتمثل في صاحبة الرسالتين التي تفضل الراوي بكونها مشاركة في المغامرة مقابل غيابه عنها، وبذا فهي ترسم له صورة ناصعة، تبرز ملامح " عبد الله اليتيم " من خلال أفكاره، وسلوكه المتميز في حياته العاطفية الخاصة، وتقدم له شهادة دامغة، على عفته، وبراءته، تقوي رؤيته المصاحبة لرؤية " عبد الله اليتيم "، ودفاعه عنه في القصة رغم غيابه عنها؛ لأنه " في المتخيل لا يكون السارد غيريّ القصة مسؤولا عما يقدمه من أخبار ".[3]

بينما تكون صاحبة الرسالة ملزمة بتعليل الأخبار التي استقتها من غيرها، وغابت بشخصهاعن متابعة مشاهدها كالحديث السابق عن الملاهي البعيدة، وأولئك البشر الشقر المدمنين على الشراب، مثلما تجد نفسها مجبرة أيضا على تبرير أفكار الغير كحديثها

[1] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، ص 11.
[2] نفسه: ص 12.
[3] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 100.

عن عزلـة " عبد الله اليتيم "، وبوهيميتـه، وموقفه مـن الفن، والحب، الذي نـال إعجابهـا، واحترامها.[1]

ويبـدو أنّ الـوعي المؤسلب، فـي إفراجـه عن الرسـالتين بكـل أمانـة ودقـة، يحـرص علـى كشـف مخبـوء اللغـة المؤسـلبة، وفضـح أسـرارها؛ للمجـاهرة بالحريـة الشخصـية في التفكير، والإحساس، وربط علاقات حرة مع الآخرين، وخاصـة إذا أخذ فـي الاعتبـار ما تتطلبه الرسائل العاطفية من سرية، وكتمان شديد، نظرا لما قد تحمله طياتها من صـلات حميمية، ترفضها الأخلاق، والدين، ويتحرج منها المجتمع المحافظ.

وإذ تكشـف الرسـالتان عـن موقـف " عبـد الله اليتـيم " المنـاهض لأشـكال الانحـراف الخلقي، والظلم الاجتماعي، فـإنّ الـراوي يتبنـى هذا الموقـف؛ ليعبر مـن خلالـه عن موقـف مطـابق، قرره سـابقا فـي سرده، وتجـاوز فيـه الأحداث إلـى الاستباق الخـارجي، حين نـدد بالظلم الواقع على " عبد الله اليتيم " في مراحل حياته، وتكهن بموته مظلوما كذلك، الشـيء الذي يجعل موت الشخصية سابقة خارجية، لم يبلغها السرد عند نهاية القصة:

" عـرف أنّ التحقيـق انتهـى، والحكـم صـدر قبـل التهمـة، وأنّ الرصـاصـة إذا انفلتـت مـن مخبئهـا لـن تعـود، وفوق ذلك كلـه، فإنّـه لـم يقتلـع النجوم مـن حضـن السماء، لـم يسـرق نسـمة، أو حجـرا، ولـد مظلومـا، وعـاش مظلومـا، ويمـوت متخنـا بالدهشـة، والتشـنجات العصـبية: خاتمـة شيقة تستأصـله مـن بؤبـؤ مدينـة الرذائـل، والأحذيـة المكشـرة المسـتلقية على الأفواه ".[2]

إنّ عرض الرسالتين يعتبر استحضـارا لـوعي، ولغـة خاصـين، واستخراجا لمـا فيهمـا مـن نظـرة إلـى العـالم، وموقـف مـن الآخـر، تجـري مطـابقتهمـا بموقـف الـراوي عبـر تقنيـة سـردية، تتـوخى الموضـوعية باكتسـاب الـدليل المضـاد، وتتوسـل الإقنـاع بمشـاركة فعالـة لأطـراف، وشخصـيات حاسـمة، تـوفر بحضـورها، ومماثلتهـا للواقـع أدلـة ماديـة للاحتجـاج على الأوضـاع، ودعوة القارئ إلى التصديق، والتعاطف.

والوعي المؤسلب عندما يلقي بضوئه على نصي الرسالتين، فإنه يشكل منهما صـورة حـرة للغـة موقعتهمـا، " لا تتـرجم إرادة مـا سيؤسـلب فحسـب، بـل أيضـا الإرادة اللسـانية،

---

[1] انظر جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 101.
[2] السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، قصة " خطيئة عبد الله اليتيم "، ص 6.

والأدبية المؤسلبة"[1] التي يتجه إليها الراوي عبر موقف أيديولوجي متواطئ، مساند للحق، والعدل، ونمط تبئير داخلي، تتوافق بؤرته مع شخصية " عبد الله اليتيم ".

2.2. أسلبة لغة قديمة

في هذا النوع من الأسلبة التوافقية يتوجه الراوي بفكره إلى محاورة التراث، فيستخرج منه لغة قديمة، يقوم بتشخيصها في صورة آنية، تخدم توجهاته، وتتلاءم مع أفكار شخصية من الشخصيات التي ينتقيها، ويعدل منظار رؤيته الداخلية حسب تفاعلات باطنها، وتبلور المواقف داخله.

والراوي رغم صلاحياته الواسعة في التعامل مع أنواع الخطابات التي يقدمها، ويتصرف فيها، فإنّه يسمح للغة المؤسلبة الموافقة لنواياه بالاحتفاظ بملفوظها، لذلك يعرضها مباشرة في أغلب الأحيان، ولا يهتم بتعديلها إلاّ في حالات قليلة.

ففي بعض الأمثلة، يلاحظ أن الراوي يتعمد وضع اللغة القديمة بين قوسين، و يعزلها بهماعن خطابه تاركا المجال أمامها للتعبير عن أفكارها، ودلالتها، فيخلق بعمله هذا ضربا من اللاتجانس الظاهر بين خطابه المعاصر، وخطاب اللغة المؤسلبة، سرعان ما يتجاوزه بإفشاء وحدتي الفكر، والعاطفة اللتين تجمعان بينه، وبين الشخصية التي ينقل أفكارها، وكأنه يخشى على القارئ أن يخامره الإحساس بفسخ العقد بينهما، وانفصام عرى القواسم الفكرية التي يتبنيانها، ويدافعان عنها.

تتواجد هذه الأسبلة في قصة " الوسواس الخناس "، وقد سبقها تصريح " عبدالوالو" لأصدقائه بأنّ المدينة نعش فسيح، وكان الراوي قبله قد وصفها بمدينة " العميان "، ليستمر الاثنان في تبادل الأفكار المشتركة، وتزكية الواحد منهما للآخر، تارة بحكاية أفكار الشخصية التي يتولاها الراوي بصوته، وأسلوبه، وأخرى بحكاية الأقوال التي ينظمها الراوي، ويعرضها في الحوار بصوت " عبد الوالو " وألفاظه، حيث يتناغم نص الراوي، ونص الشخصية، ويتواطآن على تبني وجهة النظر ذاتها، ويبلغ بهما الأمر أن يصير كلام " عبد الوالو " في بعض الحوار، وكأنه رجع الصدى لصوت الراوي في سرده:

[1] ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ص 115.

" نزف...نزف...في كل شبر النزف، والتعازي، النسيان جامع النسيان، ومن حماقة الاثنين بعثوا مزودين بالانكسارات، وكانت دنيا العرب شاسعة، وحبلى بالتنديدات، وساحات الإعدام، والأقراص المضادة للشرف.

- إنّها لكم قال السلطان أطال الله عمره.

- ساحات الإعدام، أم الأقراص تساءل عبد الوالو، وقهقه.

وقال المذيع: إنّه لجيل محظوظ، خير خلف لخير سلف: المشاريع، الجامعات، الدجاج، البطاقات البريدية، الملاعق، العمارات الضخمة و... أمام العمارات المكتحلة ناموا، وداخل البنايات السامقة، كان الأحياء، والخيانات العظمى، وعلى الأسرة البعيدة عن العين رتعت المحرمات، والطقوس ".[1]

وإذا كان " عبد الوالو " يستشعر بأسى عميق تشرد الجيل المتحدث عنه، وانقطاع صلته بأسلافه، فإنّه لا يملك إلاّ التعليق بمرارة على المذيع، حيث يعتبر هذا الأخير كناية نصانية عن موصوف، ما دام يرمز لأجهزة الإعلام، والترويج على اختلافها:

" من فوق الفوضوى، ومن تحت بيان البحر الهادي ".[2]

ويتناول الراوي الكلمة من " عبد الوالو "، ويكمل تأدية أفكاره، وانفعالاته معبرا عنها بلغته، وأسلوبه في قص نفسي يركب مادته " لإبراز معرفته، ومواقفه من القيم والطباع، ومن سائر ما هو منتسب – أصلا – إلى باطن الشخصية، أو حتى لغير ذلك من الغايات التي يقتضيها مذهبه في الكتابة، أو الفلسفة التي يروم التعبير عنها "[3]، فيقدمه سارحا بأفكاره، وخياله، متمنيا بكيفية ضمنية انقراض ذلك " الخلف " بذهاب أصوله العقيمة، وعجزها عن التكاثر لمد فروعها، متلذذا بالفكرة، يتصور " السلف " امرأة عاقرا، تبتذل نفسها طلبا للإنجاب بلا جدوى:

"... ووحيدا يعزل من خلاياه الراكضة نحو شواطئ العدم قاموسه، ولغته، ودينه، وكان يحلو له أن يتخيل خير سلف امرأة عاقرا، تستضيف كل ذكور السلالات بحثا عن صبي يرث أحلامها الفجة (والمرأة العاقر يا سادة يا كرام حية حسود، وقاكم الله

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس "، ص 9.

[2] نفسه: ص9.

[3] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 245.

شرها، ومكائدها، جدنا الحكيم قال: ارموا الملح في عينيها إذا اجتمعت بكم، أو أمرتكم بتحديد النسل، إنّها دابة لا تؤتمن، لسانها سيف حاد، وقلبها فحم) ".[1]

وبهذا الأسلوب المركب يشخص الراوي لغة القدماء، والأجداد مشحونة بأفكارهم، ومعتقداتهم، يردفها قص نفسي، يعج بأفكار " عبد الوالو "، وهواجسه، ومن البديهي أنّ القراءة السريعة للنصين المتداخلين في المقطع السابق، تجر اللغة المؤسلبة إلى معارضة صريحة لأفكار " عبد الوالو " في القص النفسي؛ لأنّ صورة العاقر التي ألصقها بالسلف مستمتعا بلهاثه العبثي وراء الخلف، تتناقض فجأة مع تعقيب لغة القدماء عليها، ومبالغتهم في ذم العاقر، وتعديد شرورها، ومثالبها، وبخاصة دعوتها إلى تحديد النسل، وهي عاجزة عن الإنجاب، تتمنى تحقيقه كما تخيل " عبد الوالو "، ولعل التعارض الشكلي ناتج عن خصوصية العصر، والمقام التواصلي لكل نص، وهو ما دفع بالراوي إلى استشعار الفروق بين لغته، ولغة القدماء، ومراعاة للفجوة الزمنية بينهما، اضطر إلى إقامة الحدود، فوضع اللغة المؤسلبة بين قوسين، وأبقى القص النفسي خاليا من شوائب التعارض، والتنافر الدلالي.

وعلى هذا النحو تعامل اللغة المؤسلبة مستقلة نسبيا عن القص النفسي، وكأنّها عبارات معترضة، لا محل لها إلاّ بمقدار ما تضيفه، وتعمل على تراكمه من إيحاءات، وتأويلات، ودلالات جانبية حوله.

وعند مقارنة القص النفسي باللغة المؤسلبة من ناحية الأسلوب، يمكن الوقوف على المسافة الفاصلة بينهما، فالقص النفسي ذو أسلوب خبري حديث، يتوجه بتوتره المعاصر إلى قارئ مفترض كيفي، لا يحتاج إلى تنبيهه، أو إقناعه بالطرائق، والوسائل البلاغية؛ لأنّ الإقناع بات من مهام التقنية السردية المستخدمة، ونمط التبئير المعتمد.

أما اللغة المؤسلبة، فهي ذات أسلوب تقليدي قديم، وطابع إنشائي، يعول على التنبيه المتمثل في النداء، ويتوجه إلى قارئ، أو مستمع انتقائي نوعي، ينحصر في مجتمع رجالي مولع بالمحسنات اللفظية، والمعنوية، تستعمل لكسب تأييده، وإقناعه الوسائط البلاغية المختلفة من دعاء، وتوكيد، واستشهاد بأقوال الحكماء.

ولذلك، تعتبر الوسائط البلاغية من أهم المحددات الأسلوبية في التعرف على اللغة المؤسلبة، والاهتداء إلى عصرها، لا يحتفل بمعرفة قائلها، وتحديده؛ لأنّها محاكاة لأسلوب

---

[1] السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، قصة " الوسواس الخناس "، ص 9- 10.

ذلك العصر، وضعهاالراوي، تتبع الأشكال الأدبية المتنوعة الملحقة بخطابه ضمن مجموعة الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة في النص القصصي.[1]

والراوي في اللغة المؤسلبة يحاكي التراث، ويستعير بعض صيغه التعبيرية التي شاعت في كتب الأدب الشعبي، ودأب قصاصو العصور الوسطى على تداولها، واستعمالها في رواية الأخبار، والحكايات الشعبية كسيرة بني هلال، الزير سالم، وغيرهما.

وقد جسد الراوي بوعيه المؤسلب هذه الصياغة القديمة؛ ليعوض بها تعليقه المستمر في السرد على أفكار " عبد الوالو "، ويتبنى من خلالها موقف السلف، أو المجتمع القديم من المرأة العاقر، ونظرته إليها، التي أبرز تداولها في الأوساط الشعبية، وبرر إجحافها، وانعكاساتها النفسية على العاقر، ورد فعلها السلبي المعادي للخلف، والداعي إلى انقطاعه.

إنّ هذه الأسلبة استشهاد هامشي بآراء قديمة، تقدم في قوالبها الجاهزة، وصيغها الكلاسيكية؛ لتظل محافظة على خصوصيتها، نابضة بالحياة، شاهدة على عصرها، وبيئتها الاجتماعية التي تبلورت في ظل تركيبتها الثقافية، والذهنية.

والراوي بهذا الصدد يقحمها، يدعم بها خيال " عبد الوالو "، ويستكمل جوانب فكرته الغريبة، حيث يضع بين يدي القارئ شاهدا من التاريخ، والتراث الشعبي ذي المؤلف المجهول في غالب الأحيان، يقوم بقياس عينات من السلف، والخلف في الحاضر عليه؛ ليقف على مفارقة الواقع المعاصر، وتخلفه بالنظر إلى الماضي.

إنّ صورة المرأة ذات موقع متميز في علاقة التواصل، والاستمرار بين السلف، والخلف عبر العصور، فهي الواسطة، والرحم الخصب القادر على إنتاج الأجيال، وإعدادها، وقد استشعر القدامى هذه القدرة، وأثرها في الحياة الاجتماعية، فاستخدموها في طلب القوة، والعزة، ودفعهم حرصهم على الإكثار من النسل، والخلف إلى درجة التحامل على المرأة العاقر، والتطير منها، فذهبوا بعيدا في ذمها، واحتقارها، وجعلوها سببا في حرمانهم من مد فروعهم، وتحقيق أحلامهم.

والمأثور عن السلف أنّهم كانوا يتعهدون ذريتهم بكل ما أوتوا من جهد، ومال، يضمنان الرعاية، والإعداد في انتظار جني الثمار لاحقا، وكان الخلف ينهض بدوره كما أريد له، فيعز بعد الذلة، وينصر بعد الانكسار، والهزيمة، ويعيد مسيرة سلفه بتكرار الدورة من جديد عند تحوله إلى سلف هو الآخر.

---

[1] انظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 38.

ولا عجب حينئذ أن يصير الخلف في الماضي مصدرا للتفاخر، وميدان سبق للتقوي والتطاول على الآخرين، تشكل المرأة مصدرا ثريا للإغناء به، أو سببا قاهرا للحرمان منه في حال عقمها، مما يجعلها عاملا أساسيا قويا في التلاحم بين السلف، والخلف.

أما العلاقة بين السلف، والخلف في الواقع الراهن الذي يعكسه التخييل فهي مهزوزة، مؤسسة على الاختلاف، والصراع، ترشح للانقطاع، وإعلان التمرد، ورغم ما تتظاهر به كثرة الخلف في القصة من نمو اجتماعي، فهي في عمق مدلولها زيادة في العدد بلا طائل، لا يرجى من ورائها تجسيد وحدة المجتمع، وتماسكه، يتحول بها النشء إلى عبئ ثقيل، يقصر السلف كثيرا في تحمل مسؤولياته تجاهه، والنهوض بأعبائه، ونتيجة لانهيار القيم الروحية، والأبوية تحت سلطان الظلم، والقهر، ينحدر الخلف ثائرا عازما على التخلص من وصاية أسلافه، منددا بكل الأساليب، والممارسات الأيديولوجية التي أفضت إلى انقلابه على المجتمع بعد ضياعه فيه.

إن الراوي يعرض في أسلبته بكل أشكال التبجح بمقولة " خير خلف لخير سلف " التي استخدمت لهذا الغرض في الماضي، وهي، وإن أوعزت إلى القارئ بفكرة التواصل بين الأجيال مثلما ادعى" المذيع " في الحوار سابقا، فإنّ صورة المرأة العاقر تعترض ذلك في القص النفسي، واللغة المؤسلبة، وتعمل على قطع التواصل، وإلغائه؛ لأن وساطتها بين الخلف، والسلف تتحكم في توجيه العلاقة بينهما، وصرفها من الوجود إلى العدم، والزوال.

إنّ المرأة العاقر علامة أيقونية " تشير إلى أبعد من الدلالة المباشرة للكلمة "[1]، حيث تمتد دلالتها بين القص النفسي، واللغة المؤسلبة حاملة معها خلاصة المأساة الاجتماعية التي يجسدها انحلال الأجيال، وتفسخ علاقتها بأسلافها.

وتعتبر أيقونة العاقر أيضا نبوءة للفناء المعنوي للإنسان، تفقده آلية تجدده، وبقائه، وتشكل إيحاءاتها عند المتلقي حاجة ماسة إلى تأويلها " بالاستناد إلى العلاقات التي تنشأ بين الرموز، والتراكيب، وعلاقتها أيضا بالسياق الحضاري الذي ظهرت فيه ".[2]

ويلحظ أنّ دلالات العاقر عند التأويل تتجلى - على الأقل - في بعدين، تتشابه مظاهرهما إلى حد بعيد:

---

[1] عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ص 90.
[2] نفسه: ص 90.

أ- بعد راهن: تدل فيه المرأة العاقر على الانقطاع الإرادي بين الخلف، والسلف، تسقط فيه صفة العاقر على السلف، تعكسه رؤية " عبد الوالو " في القص النفسي، ويمثل دعوة إلى القطيعة بين الخلف، والسلف بعد اشتداد عوامل الاختلاف، والتنافر بينهما.

ب- بعد تراثي قديم محيّن: تدل فيه المرأة العاقر على حرمان لاإرادي، وانقطاع غير مقصود بين الخلف، والسلف، تظل فيه المرأة عاملا مسببا له، يزيده الوعي المؤسلب تأكيدا، فيمنحها إرادة ظاهرية لإحداثه كما جاء في اللغة المؤسلبة: (.. أو أمرتكم بتحديد النسل)، وهي دعوة إلى القطيعة تحت ذريعة الإحباط، والفشل في ربط الفروع بأصولها، تضمر نواياها اللغة المؤسلبة، ويعبر من خلالها الوعي المؤسلب للراوي عن موقفه المتماشي معها.

والقواسم المشتركة بين هذين البعدين عديدة، ومتنوعة، تتمحور عموما حول ضياع الأجيال اللاحقة، وانقطاع السبل المؤدية إلى إنتاجها، وترقيتها بطريقة ناجعة، تضمن استمرار الحياة، وسريان سننها بصورة طبيعية.

وتمتد الدلالة الأيقونية للمرأة العاقر بين هذين البعدين، تربطها صلة عميقة بتطور عالم المغامرة في القصة، ولما كان الزمن يتجه بطبيعته من الماضي إلى المستقبل، يواكب مساره التطور الطبيعي للعلاقات الاجتماعية، فإنه يقتضي تغيرا تدريجيا فيها من السالب إلى الموجب، حيث يتم تحسين صورة المرأة، وتصحيحها، والعمل على الانتقال بها من الظلم، والاتهام إلى الإنصاف، والتبرئة.

غير أنّ تطور هذه الصورة في قصة " الوسواس الخناس " يسير في تناسب عكسي مع الزمن، ويزداد الوضع سوءا في إسناد التهمة إلى المرأة، ويجري تطويرها من الضرر غير المقصود للمجتمع ـ عند العجز عن الإنجاب ـ في الماضي، إلى افتعال العقم، وإرادته لها في الحاضر عن قصد رغبة في مسح الخلف من الوجود، وإعفائه من سلطة سلف، لا يوفر له أسباب الحياة.

وقد استغل الراوي هذا التقهقر بالعودة إلى التراث، يقتاد منه نظرته إلى العاقر، ويبرهن بما تثيره من التشاؤم على تخلف المجتمع العربي، وتراجعه الكبير، حيث تصدعت بنيته، وأصبح " عبد الوالو " يراها جديرة بأن تتقوض أركانها، وتزول أسسها

السقيمة (السلف) على نحو مشاكل، رأى فيه القدامى إزاحة المرأة العاقر من حياتهم لغياب فعاليتها في مد الحياة بأنفاس جديدة، يومئ الراوي إلى المطالبة بحقوقها.

وبصفة عامة، فإنه على الرغم من تنوع الخطابات الخاضعة للأسلبة في قصص "السعيد بوطاجين"، واختلاف الدلالات التي تضيفها، وبالتالي كثرة التأويلات، والقراءات التي تستوحى منها، فهي لا تخرج بأي حال على حدود النمطين الأساسيين: الأسلبة البارودية، والأسلبة التوافقية.

في الأسلبة البارودية يعمد الراوي إلى خلخلة بناء الخطاب المؤسلب، وتفتيت أجزائه التركيبية، ووحداته الدلالية، فيتبع لذلك سبلا عدة منها:

أ ـ تفكيك الخطاب، والقضاء على وحدة بنائه بالإكثار من عمليات بتر المقاطع، وحذف جمل الترابط بينها، وهي عمليات من شأنها الاتيان على أجزاء ضرورية، تعتبر مفاتيح هامة لتماسك الخطاب، يؤدي غيابها إلى تشويه دلالته الكلية، وسوء فهمه من طرف القارئ، وتعد النقاط الثلاث علامة مطبعية كاشفة، يكون حضورها المكثف مؤشرا على كثرة الحذف، والنية المبيتة من طرف الراوي لهدم الخطاب، واستفراغ محتواه الدلالي.

ب ـ بث التناقض بين أجزاء الخطاب المؤسلب، حيث تظهر بعض وحداته متعارضة مع وحدات أخرى، تجاورها، وتعاكسها في ما تحيل عليه من واقع، فيعمل التدافع بينها على إحداث تصادمات دلالية داخل الأجزاء، تؤثر على الدلالات الجزئية المكونة للدلالة الكلية في الخطاب المؤسلب، وتحرمها من القدرة على الاتحاد، والتكامل الدلالي، وفي هذه الحالة يتعرض الخطاب المؤسلب إلى عملية هدم داخلي، تسعى إرادة الراوي، ومقاصده إلى جعلها عملية هدم ذاتية، تقوض الانسجام الدلالي، وتفقد الخطاب المؤسلب وظيفته التواصلية من خلال تناقض جلي، يولد فيه؛ ليرده إلى ما يشبه اللغو، والكلام الفارغ.

ج ـ تضمين تعليقات، وتعقيبات ساخرة، تتخلل الأجزاء المتقطعة للخطاب المؤسلب، يوردها الراوي بشكل متواتر أحيانا، يصرح فيه بمعارضتها، والاستخفاف بما تحمله المقاطع من أفكار، وتوجهات، ولعل هذا الأسلوب من المعارضة أقلها حدة؛ لأنه يسمح ـ ولو جزئيا ـ للغة المؤسلبة بالكشف الأمين عن أيديولوجيتها، دون أن يصحب ذلك تعارض بين أجزاء الخطاب، أو كثرة حذف تضيع جوهرها، والسواد الأعظم منها.

أما الأسلبة التوافقية فهي تقوم في أساسها على الانسجام بين وعيين لغويين، ويحرص الراوي فيها على تقديم الخطاب المؤسلب بطريقة أمينة، تبقي على خصوصيته، وتضمن له الاحتفاظ بتماسك بنيته، ونوعية أسلوبه، ولغته المناسبين لطبيعة بيئته، وعصره، وما يرتبط بهذين الأخيرين من أفكار، واعتقادات، حيث يعمل الوعي اللغوي للراوي على تحيين الخطاب المؤسلب، وتجسيده، ثم يختار له نسيجا سرديا مناسبا، يتلاءم مع دلالته التي يسخرها لخدمة أغراض، ومقاصد خاصة، يتبنى مواقف منها، أو تتبناها شخصية فاعلة، يتعاطف معها، ويدافع عنها.

خصصت الأسلبة البارودية في قصص " السعيد بوطاجين" للرد العنيف على أشكال نمطية من الخطاب، تعرف بتحجرها، وجمودها، وتشهد انتشارها الأوساط السياسية والثقافية، ولا شك أن نسخها، وتفكيكها عبر الخطاب القصصي يشكلان حملة عنيفة على كل من يمثلها، ويتعامل بها، أو يدعم نماذج سلبية منها، تصد المجتمع عن تجدده، وبروز كفاءات فعالة، تخول له التطور، والنهضة في كل المجالات.

وقد انصرفت الأسلبة التوافقية إلى تناول قضايا خاصة، تتميز بأبعادها الذاتية، فاقترنت بالدفاع عن الحقوق الفردية في الممارسات، والاعتقادات، وتجردت للمحاماة عن حرية التعبير، وإبداء الرأي في المجتمع، وإظهار سلبياته عبر منظور الذات، ورؤيتها الخاصة، حتى ولو كانت هذه الرؤية في أعقد صورها، وأشدها تطرفا، وميلا إلى التشاؤم، والشعور بالإحباط، فقد أبرز الراوي شرعيتها في الوجود؛ طالما ظلت العوامل، والدوافع الاجتماعية، والسياسية المنتجة لها مستقرة، لا توحي الظروف الراهنة في القصص بجدية مساع، ترمي إلى إزا لتها، وتصحيح الأوضاع المساعدة على استرجاع الحقوق الفردية، والجماعية، وإشاعة الثقة في التوجه الأيديولوجي للمجتمع.

الخاتمة

إن هذه الدراسة المتواضعة لا تزعم الاحاطة الكاملة بشعرية الخطاب السردي في أعمال "السعيد بوطاجين" القصصية، ولا الإلمام الشامل بجملة الخصائص المكونة له، مثلما يوهم عنوانها بذالك؛ لأنها لا تدعي امتلاك الحقيقة، والقول الفصل في تحديد مقاصد المؤلف من خلال تقنيات فنية، يسخرها لخدمة تلك المقاصد، ويختارها في بناء الجنس الأدبي الذي يستخدمه للتعبير عنها، ويوظفه ليعكس من خلاله حساسيته تجاه عصر، يواكبه، ويعايش تطورات وضعه.

وإيمانا بهذا الطرح، يبقى تفسير شعرية " بوطاجين" مؤجلا، ومفتوحا أمام دراسات لاحقة، تزيد التراكمات المعرفية حول قصصه، وتقدم مساهمات أكثر ثراء، وفعالية، تساهم في إضفاء مزيد من الضوء عليها، وتساعد القارئ على تذوقها، وفهمها بشكل أفضل.

وعلى الرغم من صعوبة الخوض في مسألة الشعرية، إلا أنها لم تمنع من الإجابة على تساؤلات ملحة، تثيرها حالات ملفتة للانتباه، وملاحظات هامة، يخرج بها القارئ المتتبع لقصص " السعيد بوطاجين "، تتعلق خاصة بأسلوبه المتميز، وطريقة تعامله مع اللغة في مستوى التصورات النظرية للجملة، أو العبارة المنعزلة، وفي مستوى العمل الأدبي ككل على أساس كونه إنجازا تلفيقيا، يجمع بين الأسلوب الفردي للقاص، وأساليب أخرى، يقوم هذا الأخير بدمجها، منها الأدبي، والعامي، والشفوي المتداول، وبالنظر إلى أن دراسة الأسلوب في القصة لا يمكن أن تمارس بعيدا عن دراسة وجهة نظر المؤلف، وبلورة أفكاره، ومواقفه التي تضبط نواياه، ومقاصده، كما يسعى إلى التعبير عنها بعمله الفني.

وبعد الكشف عن المظهر الأسلوبي القائم على مستوى العبارة، يتضح بجلاء أن أسلوب " بوطاجين" يميل أكثر إلى الخرق اللغوي، وإنتاج كثير من الأوضاع اللانحوية في تراكيب اللغة، مثل حالات الزيادة والتعويض، التي ركزت عليها الدراسة، وحالات التبادل والنقص، التي أشارت إليها في عمليات التحليل المختلفة للعبارات.

وعبر هذه الخروق اللغوية، يستثمر " بوطاجين" بكثافة أنماط اللامباشرة الدلالية التي يستخدمها الشعر، ويحتكر استعمالها في التعبير عن المفاهيم، والأشياء بصورة غير مباشرة، وقد تمظهر هذا الاستثمار في توظيف نمط نقل المعنى، وتسخير انزياحاته لإنتاج كم غزير من الاستعارات، أهمها

استعارات المماثلات العنادية ذات التعويض العام (حياة/موت)، واستعارات تفاعل الحواس، واستعارات تجاوب الحواس: التنقيص والمبالغة.

وقد تجلى أثر هذه الاستعارات في إثارة نقد ساخر، يسلط تهكمه على مختلف الوضعيات الاجتماعية، السياسية، والنفسية في الواقع المتخيل، ويتميز بطبيعته الانفعالية اللاذعة، وقدرته على استدعاء القارئ، وتحفيزه، إذ أن دلالته الباعثة على التشاؤم والإحباط تحتفظ في نفس الوقت بمفعول قوي، يولد حالات من الضحك والفكاهة.

وقد تمظهر هذا الاستثمار أيضا في نمط آخر، هو تحريف المعنى الذي تعكسه حالات كثيرة من الالتباس، والتناقض، تنتجها عمليات التعويض التركيبي التي تبرز أثناء التعبير عن الزمن، وتبدي علاقات وثيقة باستعارات تفاعل الحواس، والمماثلات العنادية، واستعارات تجاوب الحواس: التنقيص، المبالغة، والسخرية بالتظاهر، حيث تمارس الشخصيات الفاعلة خلطا واعيا بين ماضي الأحداث، والمستقبل منها في خطاباتها المستقلة، أو يمارسها الراوي المشارك معها في الحوار بواسطة فعل تركيب الجملة.

أما المظهر الأخير، فيتمثل في نمط إبداع المعنى، وتشكيل وحدات لغوية متقابلة دلاليا، يمتد مبدؤها التنظيمي عبر النص؛ ليتناغم مع حالات المزاوجة بين الحياة، والموت، وبين الماضي، والمستقبل، وبين السخرية، والتواضع.

إن انعكاسات هذه اللامباشرة الدلالية يبلغ مفعولها حد تشويه التصوير الأدبي للواقع المعالج، ويعمل على تغطية الوظائف التواصلية النفعية، وإعطاء الأولوية للوظيفة الشعرية في توليد إنتاجية النص، واختلاف الدلالات الضمنية، حيث ينتج عن هيمنتها تفجر الطاقة الشعرية للخطاب السردي باستخدام وسائل وأدوات فنية، هي في أصل استعمالها وسائط تعبيرية، يعول عليها الشعر كثيرا في تفوقه على الخطاب التواصلي العادي، والسردي التقليدي أيضا.

ولا شك أن توجيه هذه الوسائل الشعرية في سياق رؤية أحادية للراوي، أو إحدى شخصياته، قد أحدث تخفيفا معتبرا في حدة الطرح الفكري، وأخفى عن الأنظار سلطة الصوت الواحد، وهيمنته في كثير من القصص ذات التبئير الداخلي الثابت، وهو ما يوفر لها صبغة أسلوبية متميزة، تهدف إلى استبعاد صفة النزعة الذاتية عن نظرة المؤلف، وهو يوكل الراوي الذي خلقه بشخصيته المثالية (المؤلف المجرد)؛ ليتكفل بنقل المغامرة بخطابه، ويعبر بلسانه عن مواقف للمؤلف، يبحث لها عن الموضوعية، والتصديق عند الشخصيات والقارئ، كل حسب مستواه، وقيمة الإبداع هنا لا تكمن في ذاتية النظرة، أو موضوعيتها فحسب، وإنما تقاس أيضا بمقدار تأثير الوسائل الفنية

في إحداث تقلب لغوي، يكتسب خصائص شعرية، يصرفها الراوي لنقل هذه الرؤية إلى القارىء في صياغة لغوية غالبا ما تصدمه، وتخالف توقعاته.

إن دراسة أسلوب السعيد بوطاجين في مستوى الجمل كبنيات صغرى، لا يمثل إلا لغته المفردة (Unilingue)، التي تقف عند حدود المظهر اللفظي (Aspect verbal)، والمظهر التركيبي (Aspect syntaxique) للخطاب السردي، وحتى لا يختزل هذا الأخير إلى تراكم من الجمل المترابطة؛ فإن خضوعه إلى نظام معين في تركيب الجمل يتبعه خضوع آخر، تفرضه شبكة علاقات معقدة، تقوم داخله، وترتقي به إلى أسلوب أعلى، يفوق أسلوب القاص الفردي في مستوى الجمل، والعبارات.

وبهذا الصدد، فإن " السعيد بوطاجين" لا يعبر عما يريده في قصصه بأسلوبه الفردي الخاص؛ وإنما بواسطة تمازج تام بين أسلوبه، وأساليب أخرى، تكون محصلته وحدة متماسكة، تضم عددا من اللغات، والأصوات، تشكل نمطا أسلوبيا هجينا، أو أسلوبا مؤسلبا، هو أسلوب القاص في مستوى الخطاب السردي.

إن دراسة تدخلات الراوي، وأشكال الحوارية داخل القصة ـ وبخاصة التهجين والأسلبة ـ تبرز بوضوح مدى شدة التواطؤات، والصراعات الموجودة بين الأصوات المتحاورة، وأنواع الوعي التي تحملها، وتتجند للدفاع عنها، وإيجاد سبل الدعاية لها.

وفي ضوء هذه التواطؤات والصراعات، لا يلمس القارىء صورة "السعيد بوطاجين" من خلال أعماله إلا على هيئة صوت واحد، يصارع من أجل الظهور بين تلك الأصوات، ويتفاعل معها، وعند البحث عن موقفه الخاص: رؤيته للعالم ومصير الإنسان، فلا مناص من التخلي عن الاهتمام بأسلوبه الخاص، وتعويض ذلك بتقصي انحيازه الى أحد الأصوات، أو تصديه له، وكيفيات تجسد هذه المناصرة، أو تلك المعارضة عبر تقنيات السرد القصصي، ويمكن متابعة تفاعل صوته مع غيره من خلال وساطة الراوي، وسلطته في إدارة الوظائف المختلفة، إذ يتدخل بصوته لآداء وظيفته الأيديولوجية، ويصرف وعيه المؤسلب لمساندة وعي صوت معين، أو يسرب إليه معارضته، ويباشر تحطيم خطابه، وهاتان الآليتان من حوارية اللغة تلاحظان أسلوبيا في صورة لغة مشخصة، يجسدها الراوي آنيا، ويهدف إلى اتخاذها تعبيرا موضوعيا وحيدا، يعوض نصيا موقف المؤلف، وينوب عنه.

وقد ثبت من حوارية القصة تفاعل الرؤى، والمفاهيم عبر المواجهة بين مختلف أساليبها، وأصواتها، وظهر انتصار " السعيد بوطاجين" للحريات الفردية، وتنديده بأشكال مصادرتها،

كما يسجل دفاعه عن قضايا اجتماعية عادلة، ودعوته إلى رفع الظلم، والتعفن السياسي، ومطالبته بإصلاح الأوضاع، واسترجاع التوازن المفقود، وما الإحساس بالموت في قصصه إلا لغرض التعبير عن حتمية وضع حد نهائي لممارسات، وأنماط سائدة من الحياة، أصبح من الضروري إعادة النظر في إحيائها، وتشكيلها، وقد عرضت أغلب الصياغات البارزة للتهجين والأسلبة في أسلوب الرواية خدمة للتعليل، والشرح، وطلب التصديق.

وعلاوة على التهجين والأسلبة، فإن تدخلات الراوي تحسب على " السعيد بوطاجين"، وتشكل نسقا آخر، يمثل حوارية خارجية، تتوجه إلى إشراك القارىء الخيالي، وإثارة التفكير خارج السرد حول القصة ذاتها، ووسائلها الفنية، والبنائية، حيث يتسع التفكير؛ ليشمل الشك، والجدل المتعلقين بالرؤى، والمفاهيم الماثلة أمام وعي القارئ، تدعوه ضمنيا إلى التفاعل معها عن طريق مواجهتها، وإبداء الرأي فيها.

وأخيرا فان قصص "السعيد بوطاجين" تعتبر هجائية مينيبية، تقتبس قواسم مشتركة من الأصول اليونانية القديمة كالخيال الجامح، وكثرة السخرية، والخطابات المتكلفة، والجمع بين المحضور، والمباح؛ لكنها تستبقي لنفسها خصوصية التعبير عن سياق عصر حديث، يتميز بحساسية مفرطة، تنبع من قلق الإنسان العربي المسلم، وتضخم اضطراباته النفسية، ورغبته الملحة في التحرر، والبحث عن الخلاص داخل مجتمع، تعقدت أوضاعه، وتشعبت أيديولوجياته، وهي جميعا أشياء تمنح خطابات هذه القصص اندفاعها، وجرأتها في الطرح، وسطوتها على اللغة ومعاييرها، كما أن أسلوب صاحبها يتداخل مع أساليب أخرى، قام الراوي بتشكيلها عبر حوارية اللغة، لذلك فهو أسلوب لا يحمل كينونة لسانية مباشرة فقط، بل يتخذ لنفسه كينونة ثانية ذات طبيعة مفاهيمية، تنأى به عن الربط الآلي بين الصياغة، وصاحبها، والإسقاط المباشر الذي كرسته مقولة "الأسلوب هو الرجل نفسه" في تنظيرات، وتطبيقات مختلفة، عرفتها الأسلوبية التقليدية.

قائمة المصادر و المراجع

المدونة

1. السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، منشورات التبيين "الجاحظية"، الجزائر، 1998.
2. السعيد بوطاجين: وفاة الرجل الميت، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2000.

قائمة المراجع والمصادر باللغة العربية

1. إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.
2. ابن هشام (عبد الله جمال الدين الأنصاري): شرح قطر الندى وبل الصدى، دار رحاب، الجزائر، د. ت.
3. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1959.
4. أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989.
5. حامد أبو أحمد: نقد الحداثة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، الطبعة الأولى، 1994.
6. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.
7. حميد الحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989.
8. الخطيب القزويني (محمد بن عبد الرحمن): متن التلخيص، مجموع المتون الكبير، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1955.

9. رجاء عيد: البحث الأسلوبي، تراث ومعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993.
10. الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر): أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
11. سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1991.
12. سعد الغامدي، عبد الله إبراهيم وعلي عواد: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1996.
13. السكاكي(يوسف بن أبي بكر محمد بن علي): مفتاح العلوم، ضبط وشرح نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
14. سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، الطبعة الثانية، 1977.
15. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن): الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، ج1-2 بيروت، د. ت.
16. الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000.
17. صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.
18. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
19. عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1986.
20. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
21. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991.
22. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة، 1998.
23. عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994.
24. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.

25. عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، ج1 الجزائر، 1987.
26. فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1993.
27. فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
28. كمال أبو ذيب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.
29. محمد الباردي: في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996.
30. محمد محي الدين عبد الحميد: سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى، دار رحاب، الجزائر، د. ت.
31. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 1972.
32. محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.
33. مصطفى عيد الصياصنة: ظاهرة الأمثال، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 1412 هـ.
34. ميشال زكريا: الألسنية، مبادؤها وأعلامها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

قائمة المراجع المترجمة

1. ألن تيت: دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.
2. بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

3. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
4. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
5. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 1997.
6. جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000.
7. رشيد بن مالك: السيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002
8. رولان بارث: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، 1986.
9. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك خمسون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
10. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1987.
11. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
12. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية، 1999.

قائمة المجلات العلمية

1. الحداثة وما بعد الحداثة، أوراق المؤتمر العلمي الخامس لكلية الآداب والفنون، ديسمبر 1999، منشورات جامعة فيلادلفيا، ط1، 2000.
2. مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 7، العدد 2، 1989.
3. مجلة البيان، الكويت، العدد 311، فبراير 1998.

4. مجلة آفاق، العدد8، 1988.
5. مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 11، 1990.
6. مجلة دراسات سال، العدد 1، خريف 1987.
7. مجلة عالم الفكر، مجلد 24، العدد3، مارس 1996.
8. مجلة فصول، العدد 2، 1985.
9. Revue Poétique, n° 12, 1972.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية

1. Cohn Dorrit: La transparence intérieure. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1981.
2. Earl R Mac Cormac: A Cognitive theory of metaphor. Cambridge. MA 1985.
3. Gérard Genette: Figures III. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1972.
4. Jack Derrida: Writing and Difference. The University of Chicago Press, 1978
5. Roman Jakobson: Essais de linguistique générale. Ed Minuit, 1970.
6. Jean Ricardou: Nouveaux problèmes du roman. Ed Seuil. Coll Poétique. Paris, 1978.
7. Jean-Michel Adam & André Pétitjean: Le Texte descriptif. Ed Nathan. Paris, 1989.
8. Jonathan Culler: Structuralist poetics. Cornell University Press. Ithaca New York, 1975.
9. Kayser Wolfgang: Qui raconte le roman, *in* Poétique du récit. Ed Seuil. Paris, 1977.

10. Mercedes Boixareu: Fonction de la narration & du dialogue dans « La princesse de Clèves ». Coll Archives des lettres modernes Paris. 1989
11. Mikhaïl Bakhtine: Esthétique & théorie du roman. Gallimard, 1978.
12. Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. Flammarion. Paris, 1971.
13. Michael Riffaterre: Semiotics of Poetry. Indiana University Press. Methuen-Britain, 1978.
14. Michel Le Guern : Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Larousse. Paris, 1973.
15. Ortony Andrew: Metaphor and Thought. Cambridge University Press. 1986.
16. Paul Ricœur, La Métaphore vive. Ed Seuil. Paris, 1975.
17. Todorov Tzvetan: Littérature et signification. Ed Larousse. Paris, 1967.
18. Umberto Eco: Lector in Fabula. Bernard Grasset. Paris, 1985.
19. Wayne Booth: The rhetoric of fiction. The University of Chicago Press, 1961.
20. Zoltan Kövecses: Metaphor of anger, pride and love. A lexical approach to the structure of concepts. Amsterdam/ Philadelphia, 1986.

Résumé :

Cette étude intitulée :(La poétique du discours narratif chez Saïd Boutadjine dans ses œuvres : « Ce qui m'est arrivé demain » et « la mort d'un homme décédé »), considère la poétique comme une science de la littérature. Pour cela elle traite un sujet d'une grande importance ; d'une part il s'agit d'un écrivain algérien remarquable dont ses œuvres ont connu peu d'études; et d'autre part le discours narratif contemporain -la nouvelle en particulier- tend à se rapprocher de petit a petit de la poésie, en utilisant plusieurs de ses outils et de ses articles expressifs.

Aussi, l'étude a pour but d'être une démarche qui analyse les textes étudiés, afin de découvrir le style littéraire de leur propriétaire. Sur le plan technique, la démonstration de ce style nécessite une enquête (investigation) sur la littérarité, pour montrer les différentes caractéristiques qui qualifient et diffèrent un discours narratif d'un autre ordinaire, et qui attirent l'attention du lecteur.

La recherche montre l'existence de deux styles différents dans les œuvres littéraires de Saïd Boutadjine :

- L'un d'eux représente son propre style singulier, marqué d'une ironie exceptionnelle, et qui se réalise au niveau de la phrase simple, caractérisée par la présence des transgressions grammaticales et paradoxes contextuels, menant à provoquer des déviations dans les régimes des structures linguistiques.
- L'autre représente son style conceptuel, qui se concrétise au niveau du discours narratif ; comme un style hybride composé d'une pluralité de styles : Paroles des personnages, des contes etc., formé par le métalangage du narrateur, et étudié dans le cadre des paralepses (des commentaires du narrateur), et les substitutions textuelles (stylisation et hybridation).

Il faut mettre en évidence que la présence du style conceptuel ne peut être admise que par l'intermédiaire du narrateur, étant le porte-parole d'un écrivain implicite (abstrait), donnant une image idéale de l'écrivain concret.

Une méthode descriptive et explicative, en premier lieu, a été adoptée, pour atteindre ce but et toucher le fond des significations de ces œuvres analysés.

الملخص:

إن هذه الدراسة الموسومة بـ:(شعرية الخطاب عند " السعيد بوطاجين" في مجموعتي: "وفاة الرجل الميت" و "ما حدث لي غدا")، تعتبر الشعرية علما للأدب، ولذا فهي تعالج موضوعا في غاية الأهمية، نظرا لكونه يتعلق بقاص جزائري متميز، حظيت أعماله الأدبية بدراسات قليلة، من جهة، ونظرا لكون الخطاب السردي المعاصر ـ القصة القصيرة على وجه الخصوص ـ، يتجه إلى الاقتراب شيئا فشيئا من الشعر، وذلك باستخدام العديد من وسائله، وأدواته التعبيرية، من جهة أخرى.

وكذلك، تهدف الدراسة لكي تكون مقاربة موضوعية للنصوص المدروسة؛ حتى تكشف النقاب عن الأسلوب الأدبي لصاحبها.

على الصعيد التقني، فإن تبيين هذا الأسلوب يتطلب تحقيقا حول الأدبية، يبرز مختلف الخصائص التي تؤهل الخطاب السردي، وتميزه عن خطاب عادي آخر، جاذبة إليها انتباه القارئ.

وقد أبرز البحث وجود نمطين من الأسلوب في الأعمال القصصية " للسعيد بوطاجين":

ـ أحدهما يمثل أسلوبه الخاص الفردي، وهو موسوم بسخرية، وفكاهة فريدتين، ويتحقق في مستوى الجملة البسيطة، متميزة بالخروق النحوية، والمفارقات السياقية، التي تسبب الانزياحات في نظام التراكيب اللغوية.

ـ والآخر يمثل أسلوبه المفاهيمي، الذي يتحقق في مستوى الخطاب السردي؛ بوصفه أسلوبا هجينا، تكونه تعددية من الأساليب: خطابات الشخصيات، حكايات شعبية... إلخ، قامت بتشكيلها اللغة الواصفة للراوي، وهذا الأسلوب درس في إطار الزيادات (تدخلات الراوي) والتعويضات (الأسلبة، و التهجين).

وكان من اللازم الاعتبار بأن حضور الأسلوب المفاهيمي لا يمكن أن يقبل إلا من خلال وساطة الراوي، وذلك باعتباره ناطقا باسم كاتب ضمني، يعطي صورة مثالية عن الكاتب الحقيقي.

وقد اعتمد المنهج الوصفي، التفسيري في المقام الأول، يلتمس به تحقيق الهدف، والوصول إلى عمق الدلالات التي تعكسها الأعمال الأدبية المحللة.

Abstract:

This titled study: (The poetics of the narrative discourse at Saïd Boutadjine in his literary works: " What that arrived to me tomorrow " and " the death of a deceased man", consider the poetics like a science of the literature. For; it treats a very important topic; on the one hand it is about a remarkable Algerian writer of which his literary works knew little study; and on the other hand the contemporary narrative discourse -The novella in particular - offers to come closer of small has small of poetry, while using several of its tools and its expressive articles.

Also, the study has for mean to be an aproach that analyzes the studied texts, in order to discover their owner's literary style. On the technical plan the demonstration of this style requires an investigation on the literariness, to show the different features that qualify and defer a narrative discourse of a plain other, and that attract the reader's attention.

Research shows the existence of two different styles in the literary works of Saïd Boutadjine:

- One of them represents his own singular style, marked of an exceptional irony, and that achieves himself at the level of the simple sentence, characterized by the grammatical transgression presence and contextual paradoxes, leading to provoke deviations in linguistic structure regimes.

- The other represents his conceptual style, that materializes at the level of the narrative discourse; as a hybrid style composed of a style plurality: discourses of characters, of tales etc., formed by the narrator's metalanguage, and studied in the setting of paralepsis (of the narrator's commentaries), and the textual substitutions (stylization and hybridization).

It is necessary to put in evidence that the presence of the conceptual style cannot be admitted that through the intermediary of the narrator, being the spokesman of an implicit writer (abstract), giving an ideal picture of the concrete writer.

A descriptive and explanatory method, in the first place, has been adopted, to reach this mean and to touch the bottom of significances of these literary works analyzed.